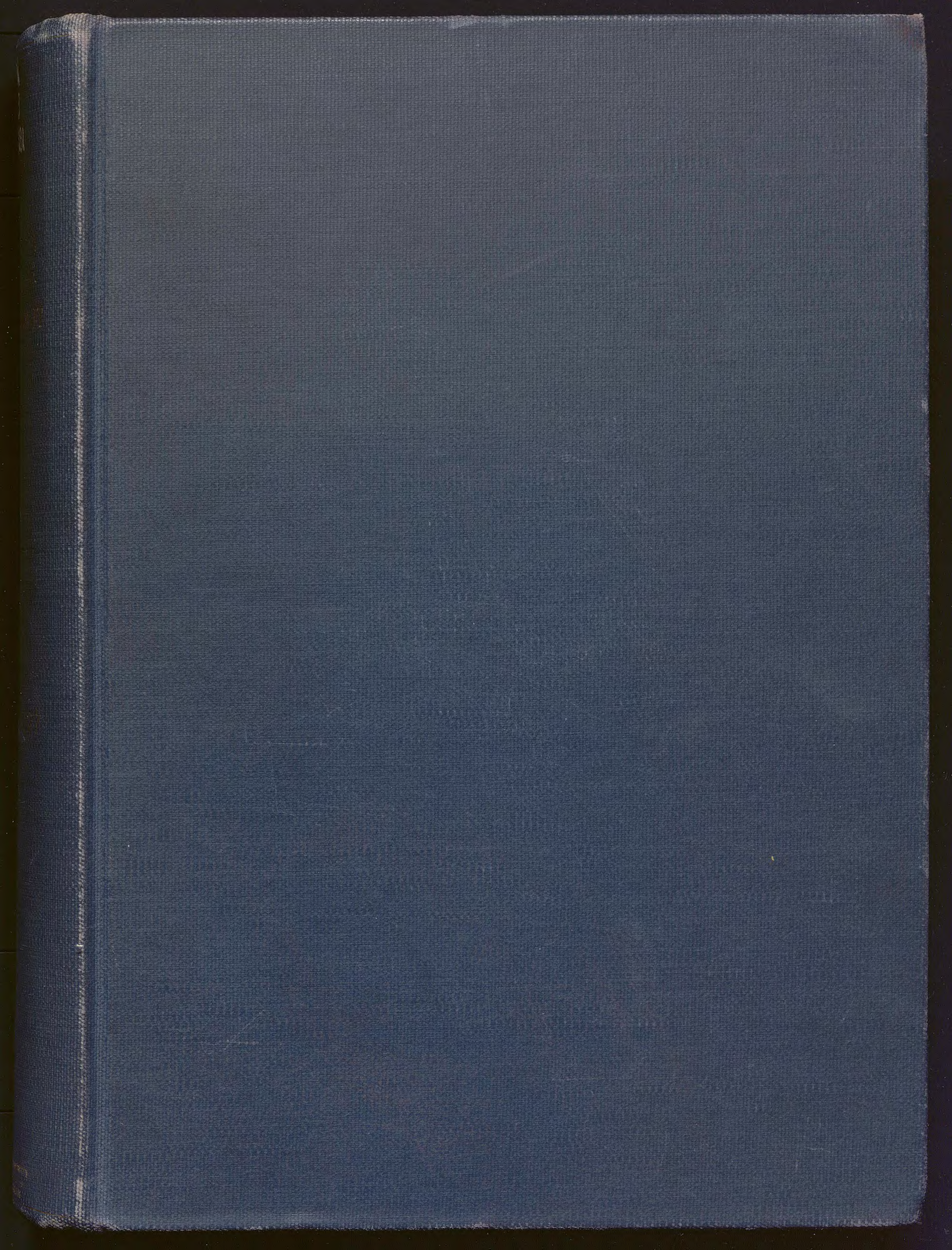
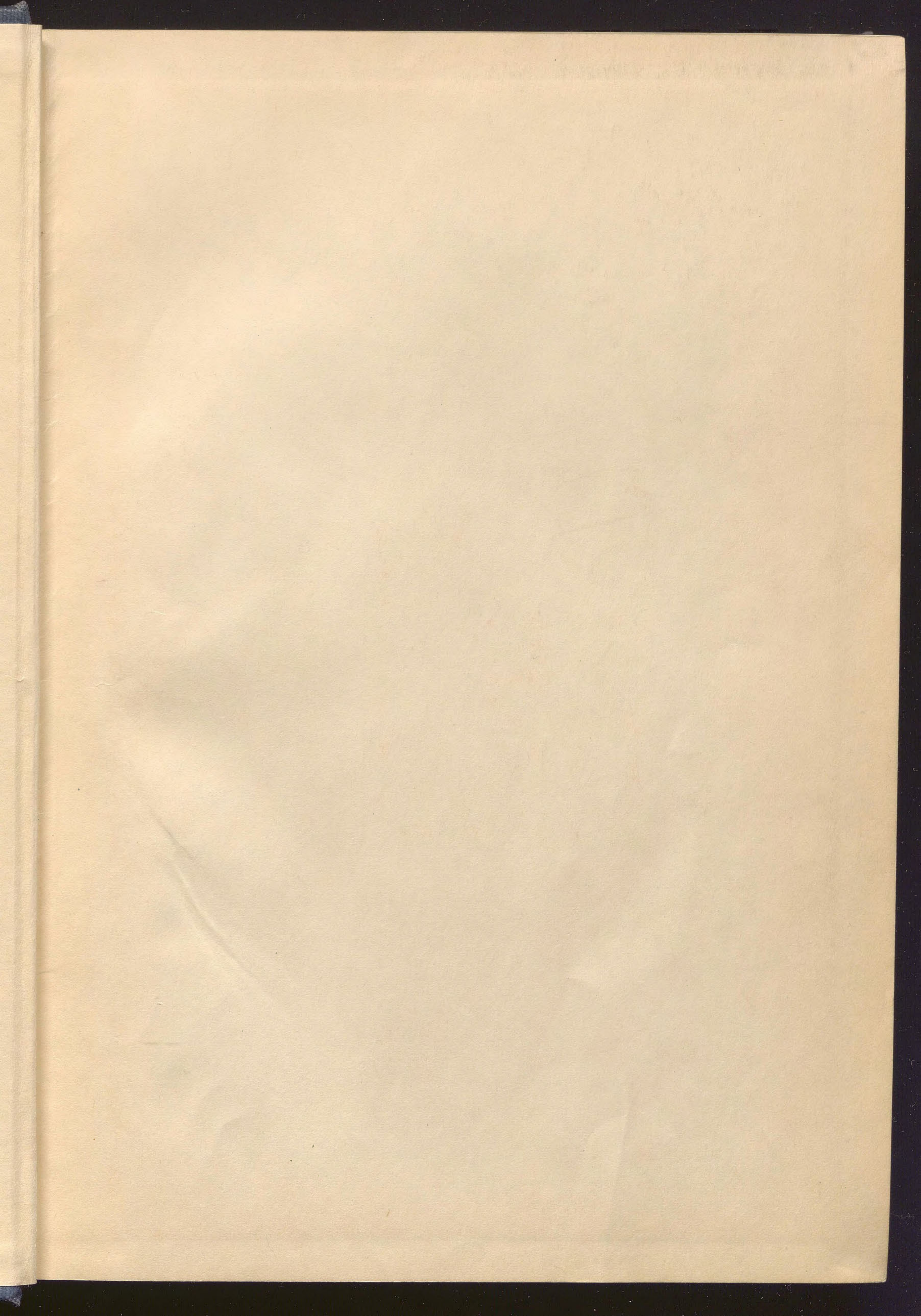
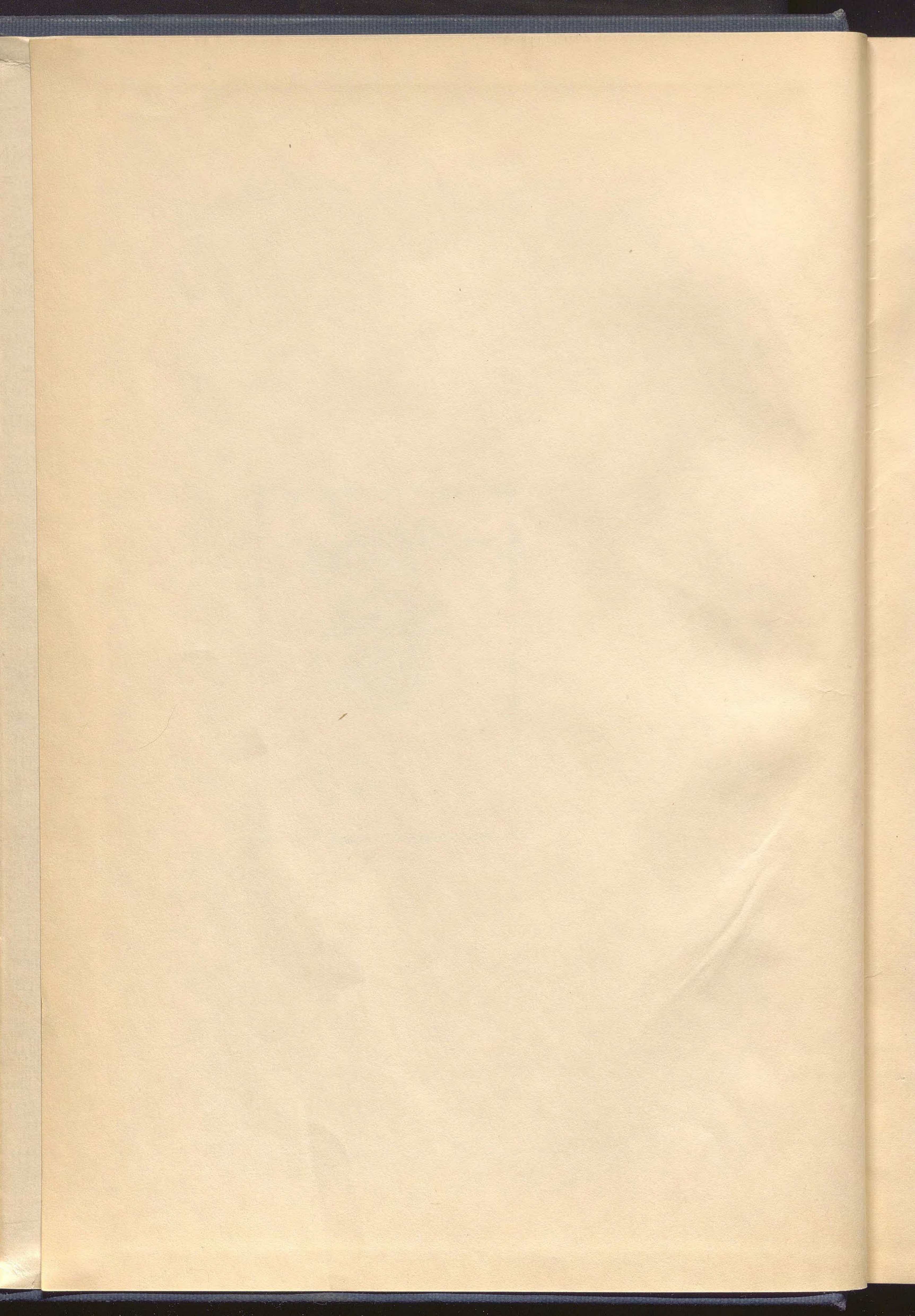
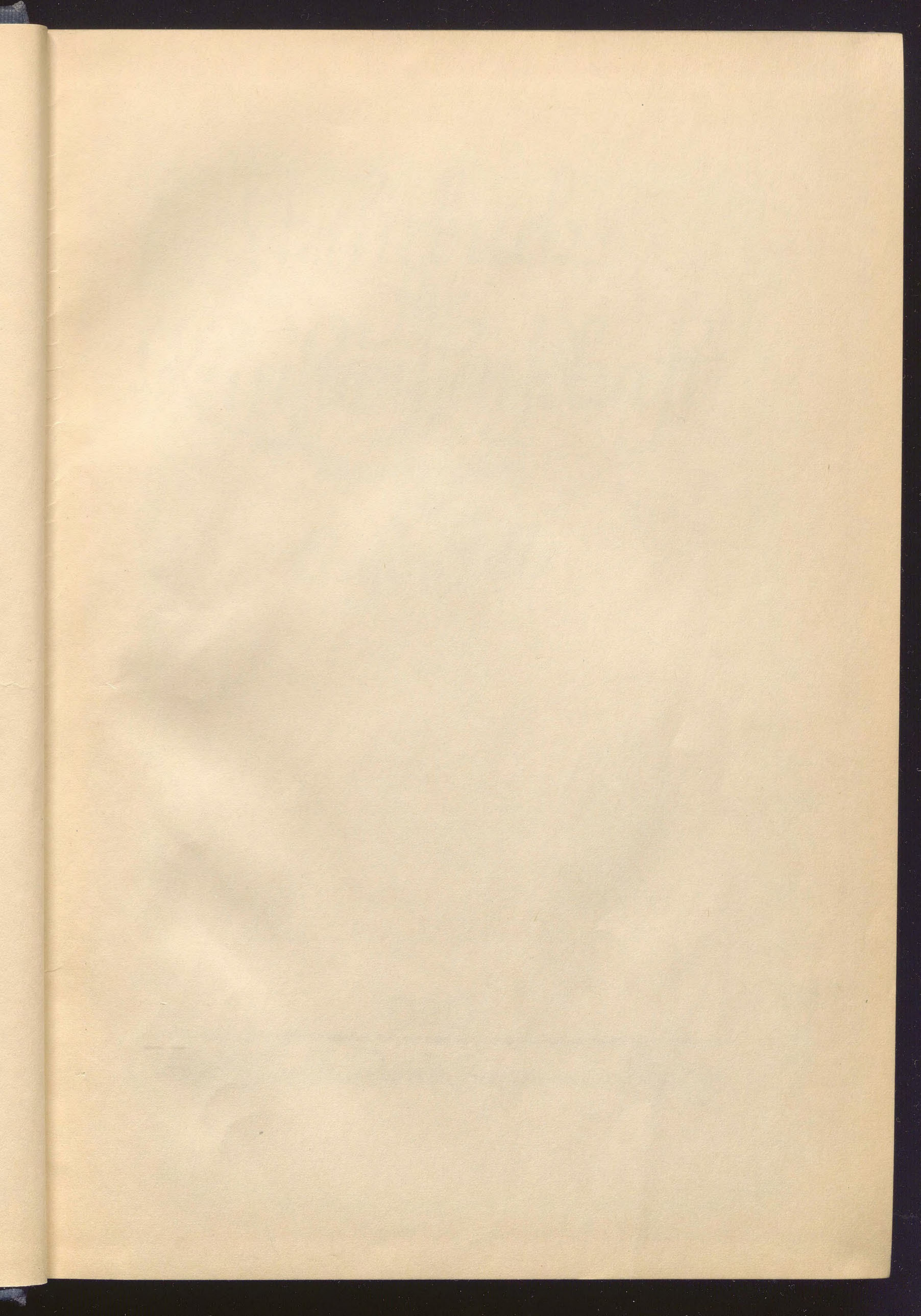
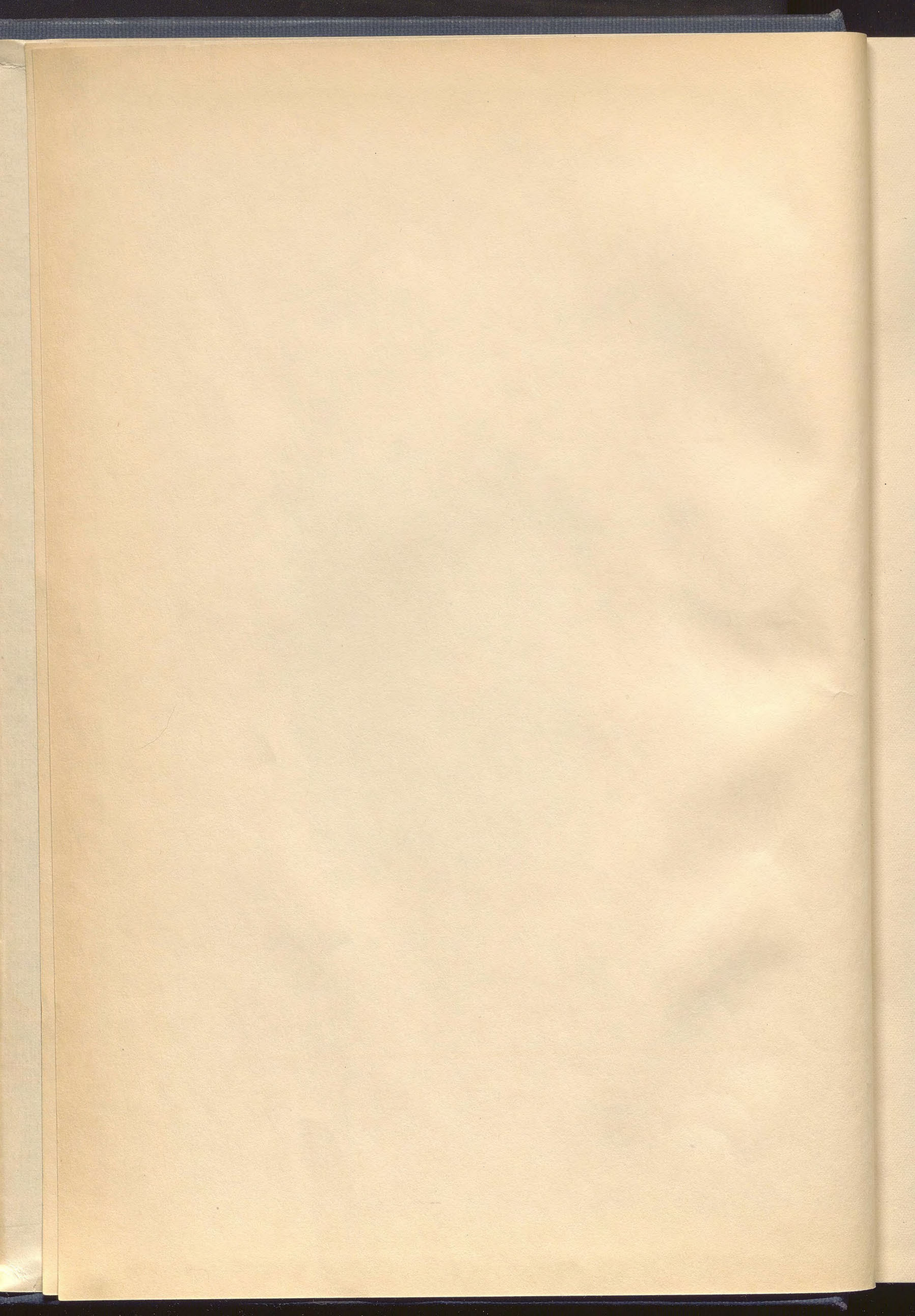










Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von
Ernst Gall

1926

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Printed in Germany



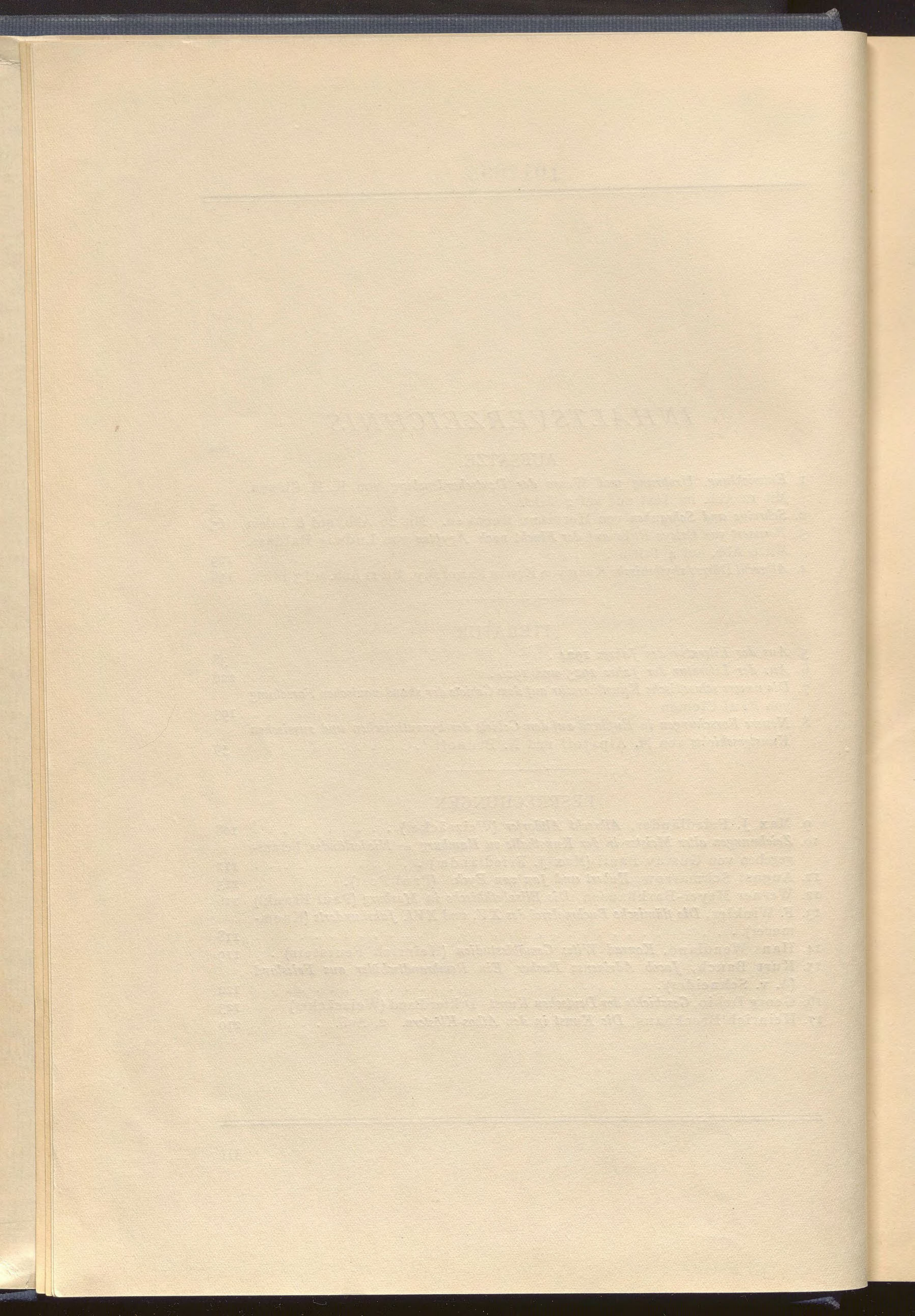
INHALTSVERZEICHNIS

Seite

AUFSÄTZE

LITERATUR

BESPRECHUNGEN



ENTWICKLUNG, URSPRUNG UND WESEN DER DEUTSCHORDENSBURG

Mit 12 Abbildungen im Text und auf Tafel 1—2 *Von K. H. CLASEN*

Die unerwartete und alles überragende Entwicklungshöhe, auf der im Osten Europas ganz isoliert der Wehrbau des Deutschen Ordens steht, mußte schon früh die Aufmerksamkeit auf sich lenken und zur Beantwortung der durch ihn gestellten kunstgeschichtlichen Fragen drängen. Aber bevor man daran denken konnte, das merkwürdige Phänomen in seinem ganzen Umfange zu begreifen, galt es einen ersten Schritt zu tun: es mußte die baugeschichtliche Grundlage geklärt werden, auf der die Architektur des Ordens sich aufbaut. Töppen[1]) hat es als erster versucht, mit dem seinerzeit bekannten Material eine eingehende Baugeschichte der wichtigsten Ordensburgen zu geben. Steinbrecht[2]) schließt sich in seinen verschiedenen Büchern eng an ihn an, und auch bei allen späteren Forschern hat die Töppen-Steinbrechtsche Chronologie in ihrer Gesamtheit keine wesentliche Verschiebung erfahren[3]).

Ein weiterer Schritt, vielleicht der wichtigste von allen, hatte die Aufgabe, die Reste festzulegen, die vor der Zerstörungswut der Zeiten sich in unsere Gegenwart hineingerettet haben. Darüber hinaus mußte aus den noch erhaltenen Einzelheiten ein Ganzes kombiniert werden: das Bild einer Ordensburg in ihrer typischen Gesamterscheinung, zusammengesetzt aus Teilformen, deren besonderer Zweck zu bestimmen war. Steinbrecht hat diese schwere Aufgabe, die sein Lebenswerk ausfüllte, meisterhaft geleistet. Er verbreiterte damit ganz wesentlich die von Töppen begonnene Grundlage für die Beantwortung der eigentlichen kunstgeschichtlichen Fragen, die hinter jede historisch festgelegte Tatsache zu leuchten haben: Aus welchen Quellen und Bedingungen heraus erwuchs die typische Form, und worin besteht ihr besonderes Wesen und ihre entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung?

Steinbrecht selbst fand trotz seiner ganz anders gestellten Aufgabe noch Gelegenheit, Antworten auf Einzelgebiete dieser Fragenkomplexe zu geben oder doch wenigstens vorzubereiten. Es hat auch sonst nicht an Versuchen gefehlt, die Probleme des Ordensbaus aufzuwerfen und zu einem eindeutigen Resultat zu bringen. Dehio glaubte eine Erklärung für die merkwürdige Kastellform so hoch im Norden zu geben, indem er nach Unteritalien auf die Burgbauten Friedrichs II. wies, die er als Vorbilder für allein maßgebend hielt[4]). Diese Anschauung, die

[1]) Töppen, Zur Baugeschichte der Ordens- und Bischofs-Schlösser in Preußen. Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins. Heft I, II u. VII. Danzig 1800ff.

[2]) C. Steinbrecht, Thorn im Mittelalter. Berlin 1885. — Preußen zur Zeit der Landmeister. Berlin 1888. — Schloß Lochstedt. Berlin 1910. — Die Ordensburgen der Hochmeisterzeit. Berlin 1920.

[3]) Wichtige Hinweise auf neueres Urkundenmaterial geben die „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen". Hier wird auch bereits der Ausbau der Burg Strasburg später, und zwar in die Zeit 1317—30 datiert. Im allgemeinen schließen sie sich jedoch an Töppen und Steinbrecht an. Eine etwas spätere Datierung der steinernen Burg zu Thorn unternimmt Arthur Semrau in: Mitteilungen des Coppernicusvereins zu Thorn, 24. Heft S. 106.

[4]) G. Dehio, Die Kunst Unteritaliens in der Zeit Kaiser Friedrichs II. Historische Zeitschr. Bd. 95, München-Leipzig 1905 und: Kunsthistorische Aufsätze, München-Berlin 1914.

vor Dehio schon von Ehrenberg[1]) ausgesprochen wurde, findet auch heute noch vielfache Zustimmung. Nicht minder verbreitet ist die Ansicht, die, am deutlichsten von Becker[2]) vertreten, den quadratischen Burgentypus aus der Klosteranlage herzuleiten unternimmt. Am weitesten stieß Ehrenberg[3]) mit seinen Erklärungsversuchen vor, oft bis an den Kern des Tatsächlichen, indem er neben den zahlreich aufgestellten Einzelbeziehungen stärker das Zusammenwirken der verschiedensten international gerichteten Zeittendenzen betont. Im ganzen aber blieb auch seine Darstellung ein suchendes Tasten nach vielen Seiten; eine abgerundete Klarstellung des Problems kam nicht zustande.

Vielleicht hat man den Standpunkt der Betrachtung bisher zu allgemein gewählt. Dehio und auch Ehrenberg gehen in erster Linie von der Gesamtarchitektur aus und versuchen die des Ordens in sie einzuordnen. Ein eingehenderes Beachten der besonderen Bedingungen der Wehrarchitektur — denn die Ordensburg gehört nun einmal ihrem vorwiegenden Charakter nach dem Wehrbau an — kann schon zu neuen Resultaten führen[4]). Vor allem aber muß der Ausgangspunkt jeder Untersuchung beim Ordensbau selbst genommen werden. Ein nochmaliges Überprüfen der überkommenen Urkunden und des Denkmälerbestandes bleibt unerläßlich und bringt oft wichtige Ergebnisse, selbst wenn das Material durch neue Funde nicht wesentlich bereichert wurde. Eine Berücksichtigung der immanenten Entwicklung kann Kräfte aufweisen, die manches Rätselhafte erklären.

Das charakteristische Merkmal des ausgebildeten Burgtypus im Deutschordenslande Preußen ist die quadratische Grundform und der gleichmäßige, geschlossene Aufbau des vierflügeligen Haupthauses. Es soll nun im folgenden versucht werden, die Entstehung und das Wesen dieser besonderen Erscheinungen eingehender darzustellen.

I.

Fast alle Burgen des Deutschen Ordens in Preußen, die zur Aufnahme eines Ritterkonventes bestimmt waren, wurden schon während der Eroberung des Landes im 13. Jahrhundert unter den Landmeistern zunächst als primitive Holzbefestigungen angelegt und erst später, manche sogar erst in der Hochmeisterzeit des 14. Jahrhunderts, in Stein ausgebaut[5]). Zwei Baudaten, die bei urkundlichen Erwähnungen nicht verwechselt werden dürfen, sind daher in der Geschichte jeder Ordensburg von größter Bedeutung: das Jahr der ersten Anlage und die Zeit des Ausbaus in Stein.

Über die erste Anlage der meisten Ordensburgen werden wir durch die verschiedenen Chroniken, vor allem durch die Peters von Dusburg[6]) hinreichend

[1]) H. Ehrenberg, Deutsche Plastik und Malerei von 1350—1450, Bonn-Leipzig 1920, S. 7, Anm. 3.
[2]) Fr. Becker, Die Profanbaukunst des deutschen Ordens in Preußen. Diss. Greifswald 1914.
[3]) Ehrenberg, a. a. O.
[4]) Clasen, Der Hochmeisterpalast der Marienburg, Königsberg 1924.
[5]) Töppen, Baugeschichte in Heft I der Zeitschr. d. Westpr. Gesch.-Ver.
[6]) Peter von Dusburg, Chronicon terrae Prussiae in: Scriptores rerum Prussicarum. Leipzig 1861, Bd. 1.

unterrichtet. Da sich jedoch die bisherige Betrachtungsweise bei der Untersuchung der Ordensbaukunst lediglich auf die endgültige Architekturform einstellte, wurde die Tatsache der Gründung nur historisch gewertet, kunstgeschichtlich blieb sie fast ohne Beachtung. Und doch ist sie für eine Erkenntnis der Quellen und der Entwicklung der Deutschordensburg von nicht geringer Bedeutung. Zwar blieb uns von jenen ersten Anlagen nur noch, zuweilen durch den späteren Ausbau verändert, doch stets charakteristisch ausgeprägt, die Art des Bauplatzes, die Form des Geländes erhalten, aber gerade aus der Geländeform lassen sich in der Wehrarchitektur wichtige Aufschlüsse über die Eigenart der wehrtechnischen Gestaltungsprinzipien und über das architektonische Wesen des frühen Burggebäudes gewinnen.

Die erste Burg, die der Orden in seinem neuen Herrschaftsgebiete besaß, wurde ihm, wie Peter von Dusburg[1]) ausdrücklich bezeugt, auf Anordnung Konrads von Masovien von den Polen 1226 errichtet. Sie hieß Vogelsang und lag gegenüber der heutigen Stadt Thorn auf einem Berge des linken Weichselufers. Obwohl sich von dem Ort dieser Burg nicht die geringste Spur erhielt, so läßt sich doch aus der Tatsache der polnischen Erbauung und der erhöhten Lage schließen, daß sie östlichen Befestigungsgewohnheiten entsprach. Die zweite Niederlassung, Nessau, 1230 flußabwärts von den Kreuzrittern „de consilio praedicti ducis (Konrads von Masovien) et militum ejus“ gegründet[2]), gibt durch die Art der Geländewahl bereits wichtige Aufschlüsse. Es handelte sich bei dieser Burg in ihrer primitiven Anlage um eine Abschnittsbefestigung ganz in der Art der Befestigung von Balga. Ein unregelmäßig begrenzter Hügel springt mit einer Ecke in das Weichseltal vor und wird durch die steilen Talhänge an zwei Seiten natürlich geschützt. Den eigentlichen Burgplatz schneidet ein rechtwinkliger, hakenförmiger Trennungsgraben von dem Hinterlande schützend ab, ein zweiter Graben von gleicher Gestalt sichert zusammen mit den seitlichen Steilhängen der Bergnase einen vorgelagerten Geländestreifen: die Vorburg[3]). Von Nessau aus legten die Ritter 1231 auf dem anderen Weichselufer den festen Stützpunkt Alt-Thorn an: inmitten von undurchdringbaren Hecken und Verhauen erhob sich eine alte Eiche, die in einen Wehr- und Wartturm umgewandelt wurde[4]). Von der Beschaffenheit des Burgplatzes wissen wir nichts Sicheres, doch läßt die Beschreibung der Eigenart gerade dieser Anlage, die ausführlicher als sonst üblich durch alle Chroniken hindurchgeht, vermuten, daß bei diesem ersten selbständigen Vorgehen des Ordens etwas Ungewöhnliches, Landfremdes geschaffen wurde.

---

[1]) Dusburg, a. a. O., S. 46, Abschn. 10.

[2]) „Ältere Chronik von Oliva“ in Scriptores, Bd. I, S. 677. Sie findet sich eingeschoben in die „Schrifttafeln von Oliva“.

[3]) Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Thorn, Danzig 1889, S. 179. Das steinerne Burghaus, von dem noch Fundamentreste vorhanden sind, kann wegen seiner quadratischen Form, wie aus den folgenden Ausführungen hervorgeht, frühestens gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein. Eine Geländeaufnahme von Giese aus der 1. Hälfte des 19. Jahrh. im Prussia-Museum zu Königsberg.

[4]) Dusburg, a. a. O. Abschn. 1 u. Anm. 3.

Bei der nun folgenden Eroberung des Kulmerlandes und der übrigen preußischen Gebiete entstand eine ganze Reihe von Ordensburgen, über deren erste Anlage und Eigenart der Geländeverhältnisse wir genau orientiert sind; doch brauchen hier nur die eingehender berücksichtigt zu werden, deren Ausbau in Stein schon früh erfolgte. Zweifellos waren viele dieser Burgplätze bereits vor der Ankunft der Ritter befestigt und dadurch in ihrem Charakter bestimmt. So berichtet von dem ersten Haupthaus des Ordens, der Burg der Stadt Culm, die jedoch eineinhalb Stunden abseits lag und gewöhnlich Althaus Culm genannt wird, eine Darstellung der Eroberung Preußens ausdrücklich, daß sie an der Stelle einer heidnischen Veste errichtet sei.[1]) Der Burgplatz wird bereits 1222 im Vertrage von Lonyz als ,,quondam castrum Colmen" erwähnt[2]). 1232 erobern die Ritter die kurz vorher von den Preußen neu erbaute Burg.

Die Burgstelle von Althaus Culm ist ihrer Lage nach wieder eine Abschnittsbefestigung. Diesmal wird eine hochgelegene, langgestreckte Landzunge durch zwei tiefeingegrabene, natürliche Schluchten, die eine durch einen Bach gebildet, aus dem Höhenzug, der das Weichseltal begleitet, herausgeschnitten. Die äußerste, schmale Spitze, nach drei Seiten hin durch den schroffen Abfall des Berges geschützt, trug auf dem von der Natur unregelmäßig gebildeten, nicht zurechtgestutzten Gelände die Hauptburg. Ein Abschnittsgraben trennt sie von der vorgelagerten ersten Vorburg, weitere Gräben bildeten noch eine zweite und dritte Vorburg, die jedesmal nach den Seiten hin durch die tiefen Schluchten gedeckt waren.

In dem gleichen Vertrag von Lonyz wird als ,,quondam castrum" unter dem polnischen, auch später noch ähnlich gebräuchlichen Namen Copriven der Ort des nachmaligen Ordensschlosses Engelsburg erwähnt. Früh, vielleicht schon in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts, muß sich dort ein Ritterkonvent befunden haben[3]). Die Gestaltung der Gesamtanlage stimmt vollständig mit der zu Althaus Culm überein. Zwei Täler, von kleinen Flüssen steil eingefressen, begrenzen die Landzunge; wiederum schiebt sich das Haupthaus auf die natürlich gesicherte, unregelmäßig begrenzte Spitze hinaus, während sich zwei mächtige Vorburgen, durch Quergräben abgeschnitten, davorlagern. Auch die Burg Balga benutzte eine alte Heidenfeste als Bauplatz. 1239 eroberten die Ritter Honeda und gründeten an der gleichen Stelle die Ordensburg[4]). Die Art dieser Burganlage gehört zu dem Typus, der bereits bei Nessau beschrieben wurde (Abb. 1). Die Uferfläche ragt mit einem stumpfen Winkel in das Frische Haff hinein; ein vieleckig gebogener Abschnittsgraben sichert die äußerste Spitze, den Platz der Hauptburg. Der Graben der Vorburg verläuft fast rechtwinklig eingeknickt. Von den übrigen frühen Gründungen, soweit wir Sicheres von ihnen wissen oder annehmen können, geht zweifellos noch Graudenz auf eine alte Anlage zurück; denn es wird ebenfalls 1222 als ,,quondam castrum" erwähnt. Zwar stand die Burg

[1]) Ält. Chronik von Oliva, a. a. O., S. 677.

[2]) Philippi und Woelky, Preußisches Urkundenbuch Nr. 41.

[3]) Dusburg, a. a. O., S. 63, Abschn. 22.

[4]) Dusburg, a. a. O., S. 62, Abschn. 19.

wie die übrigen angeführten heidnischen Burgplätze auf einer steilen Uferhöhe, der Charakter als Abschnittsbefestigung mit vorgeschobener Vorburg wurde jedoch stark verwischt, was vielleicht seinen Grund darin hat, daß die Höhe auch landeinwärts bedeutend abfällt. Jedenfalls liegt hier die Vorburg im Zuge des Höhenrückens neben der Hauptburg. Trotzdem zeigt die ganze Unregelmäßigkeit des natürlich begrenzten und nicht von Menschenhand zugestutzten Geländes den Charakter einer alten und noch primitiven Befestigungsweise, die mit der entwickelten Verteidigungskunst des Ordens recht wenig zu tun hat. Bei der Gründung der Burg Königsberg benutzte man 1255 zunächst ebenfalls die vorgefundene alte Burgstätte[1]). Sie ist auch heute noch deutlich erkennbar

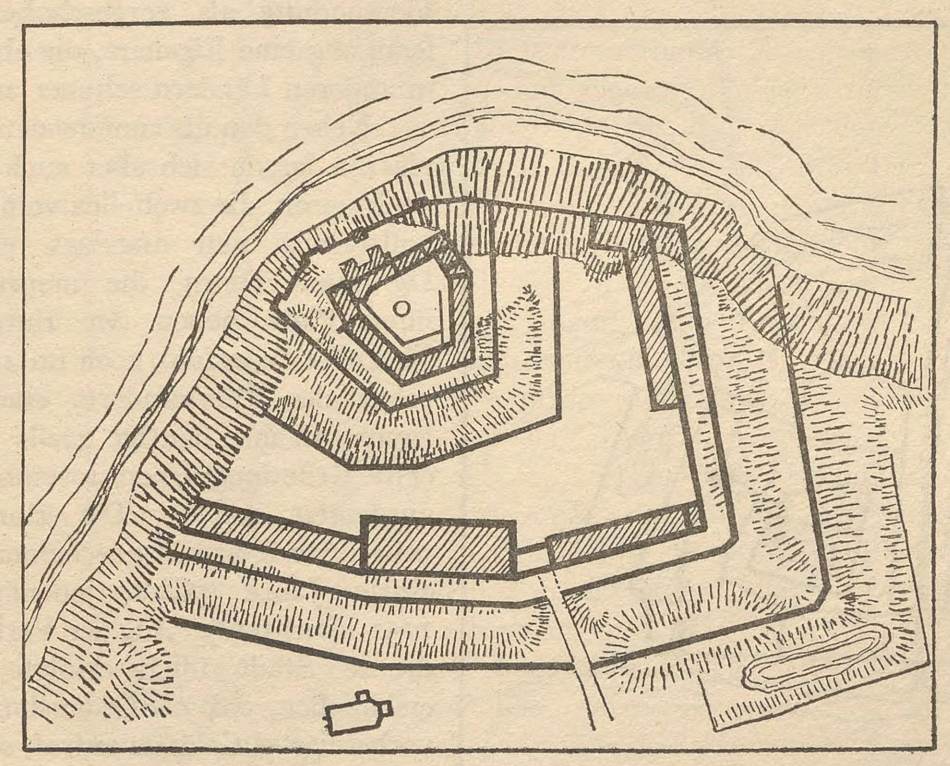


Abb. 1. Burg Balga. Lageplan nach Steinbrecht.

und liegt dicht neben dem Schlosse auf einer Anhöhe, die in das Pregeltal vorspringt. Die niedrigen Gebäude einer alten Kaserne umgeben den Platz und zeichnen noch jetzt den rundlichen, natürlich begrenzten Grundriß[2]). Die Vorburg davor ist urkundlich bezeugt. Also auch hier eine charakteristische Anlage, die mit den bereits genannten im Prinzip übereinstimmt.

Die Abschnittsbefestigungen in der geschilderten Ausgestaltung scheinen eine besondere Eigentümlichkeit der preußischen und vielleicht auch der angrenzenden polnischen Landstriche dargestellt zu haben. In Preußen lassen sich etwa drei Viertel der noch vorhandenen vorgeschichtlichen Wallburgen zu diesem Typ zusammenfassen. Immer wählte man für die zu errichtende Burg eine Land-

[1]) Dusburg, a. a. O., S. 92, Abschn. 72.

[2]) Sitzungsberichte der Altertumsgesellschaft Prussia, Königsberg 1890, S. 120.

zunge, gewöhnlich von zwei Flußtälern oder der Biegung eines Flusses, seltener von einem See gebildet. Die von der Natur ungeschützte Zugangsseite sicherte bei den vorgeschichtlichen Burgstätten ein hoher Erdwall ohne Graben. Vor dem ersten Hindernis lagen dann in einiger Entfernung noch andere, die Vorburgbezirke abtrennten. In charakteristischer Weise werden dabei die Burggrenzen stets den natürlichen Bodenlinien angepaßt, so daß ein unregelmäßiger Grundriß entsteht. Wir haben es hierbei dem Prinzip nach mit einer Befestigungsweise zu tun, die in der Verteidigungskunst aller Zeiten und Völker vorkommt. Und doch überwiegt diese Form der Burganlage in keinem anderen Lande so sehr wie in Preußen. Auch bedeutet die Häufung der Vorburgen und ihre konsequente Verwendung als vorgeschobene Befestigung eine Eigenart, die ebenfalls in anderen Ländern seltener auftritt.

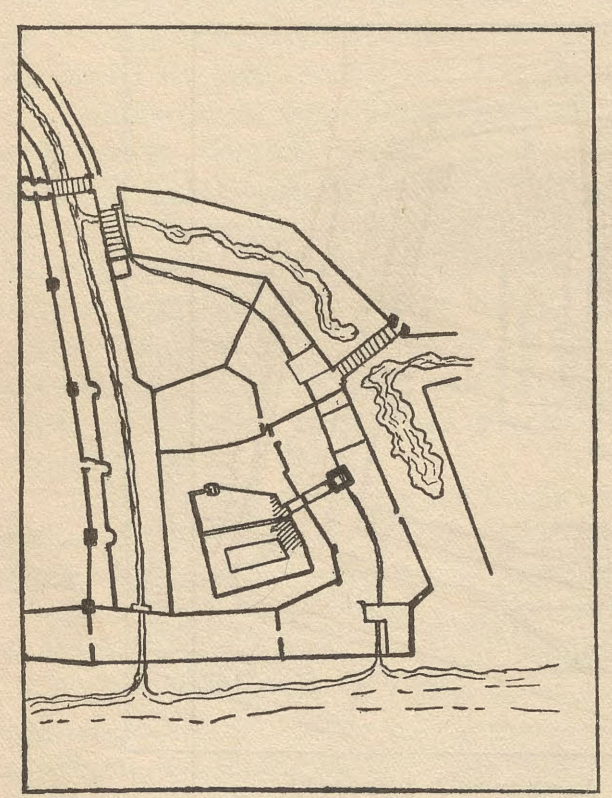


Abb. 2. Burg Thorn. Lageplan nach Steinbrecht.

Neben den übernommenen Burgplätzen lassen sich aber auch solche nachweisen, die zweifellos vom Orden vollständig neu angelegt wurden. Die Stadt Thorn, die ursprünglich ihren Platz neben der Burg Alt-Thorn hatte, erfuhr noch im 4. Jahrzehnt des Jahrhunderts eine Verlegung an ihre heutige Stelle, da die erste Gründung Überschwemmungen ausgesetzt war[1]). Die Burg der neuen Stadt wurde anscheinend erst einige Jahre später, jedenfalls bis 1251 errichtet[2]). Aus der Verlegung, die der Stadt zuliebe erfolgte, ist zu erschließen, daß die Ordensburg kein vorbereitetes Gelände antraf, sondern sich auf der Uferhöhe neben der Bürgersiedlung selbst einrichten mußte. Und in der Tat beweist die Geländeform, daß hier die Ritter nach ganz anderen Befestigungsprinzipien als bei den vorher beschriebenen Plätzen vorgegangen sind (Abb. 2). Aus der fast gleichmäßigen, niedrigen Uferhöhe wird durch den Mühlenbach und „künstliche“ Wasserläufe der spitz-dreieckige Burgplatz herausgeschnitten. Das Areal der Hauptburg liegt auf der Uferhöhe dicht an der Weichsel und umgab weit die Burggebäude. Es wird an drei Seiten geradlinig und fast rechtwinklig von Mauern umzogen, nur die vierte Begrenzungsmauer schmiegt sich nach dem Mühlenbach zu den natürlichen Geländelinien des Flußtales an. Ein Streben

[1]) Der Zeitpunkt der Verlegung ist nicht ganz gesichert. Man vgl. dazu Bau- u. Kunstdenkm. d. Pr. Wpr., Kr. Thorn, S. 102ff. u. S. 203ff.

[2]) Die spätere Verlegung der Burg betont Dusburg a. a. O. ausdrücklich.

nach Regelmäßigkeit der Anlage deutet sich bereits leise an, kann sich aber noch nicht gegen die von der Natur bereiteten Schwierigkeiten durchsetzen. Vor der Hauptburg liegt, durch eine Mauer abgetrennt, die Vorburg. Ihr charakteristisches Gepräge erhält die Burg Thorn jedoch durch den niedriger gelegenen Zwingerring, der durch Quermauern in viele Einzelzwinger gegliedert, das Burgplateau umgibt. Dadurch wird Thorn seinem Wesen nach zu einer westdeutschen Bergburg und hat mit einer Abschnittsbefestigung nicht das Geringste mehr zu tun.

Verlegt wurde auch die 1237 gegründete Burg Elbing, nachdem die erste Anlage von den Preußen zerstört worden war. Da die beiden Burgplätze zweifellos

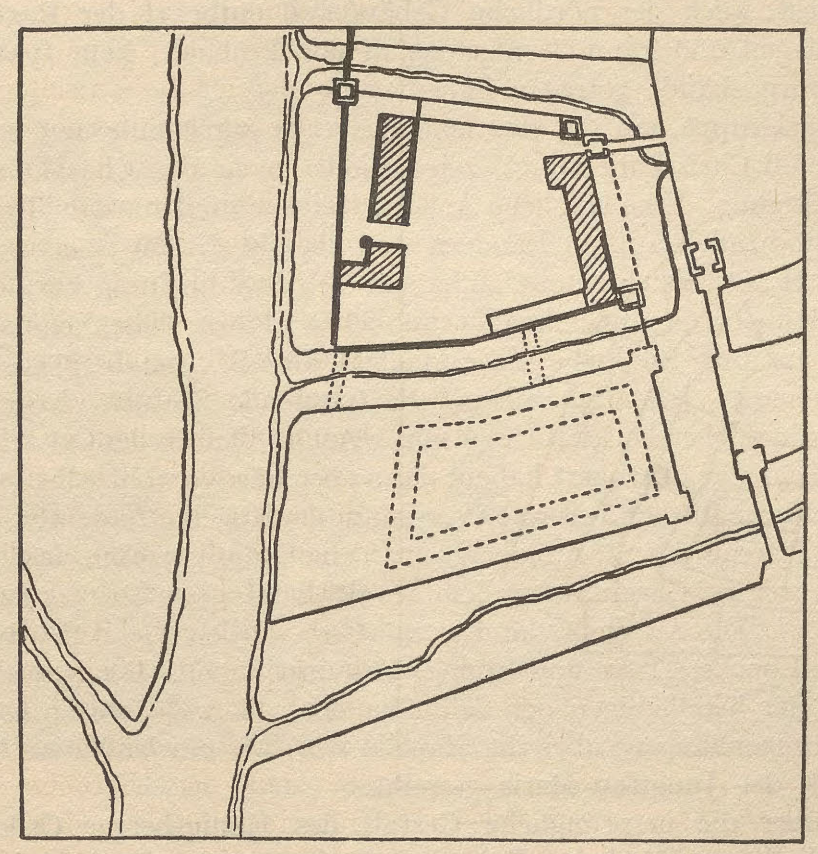


Abb. 3. Burg Elbing. Lageplan nach Steinbrecht.

benachbart lagen, kann der zweite keinen preußischen Ursprung gehabt haben, sonst hätte man ihn wohl schon bei dem ersten Burgbau gewählt. Zudem widerspricht die Art der Platzwahl allen vorgeschichtlichen Verteidigungsprinzipien des Landes. Leider wissen wir über die nähere Ausgestaltung der Elbinger Burganlage sehr wenig. Das Gelände, so wie es Töppen[1]) rekonstruiert hat, zeigt eine allgemeine Ähnlichkeit mit dem von Thorn in der Abgrenzung durch künstliche Wassergräben (Abb. 3). Wiederum wurde die Mündung eines kleinen Flußlaufes, die des Hommelbaches in den Elbing, gewählt. Die künstlichen Gräben schneiden zwei am Elbing nebeneinander liegende Geländestücke heraus. Töppen ver-

[1]) Töppen, Elbinger Antiquitäten, Danzig 1871.

mutet auf Grund urkundlicher Überlieferung und gelegentlicher Funde in dem südlichen, langen rechteckigen, nur vom Flusse schräg begrenzten Landstreifen den Platz der Hauptburg und denkt sich das Hauptgebäude langgestreckt, während im Gegensatz zu ihm Steinbrecht einen quadratischen Burgbau an der gleichen Stelle annimmt. Bei Gelegenheit neuerer Ausgrabungen wurde jedoch die Töppensche Geländebestimmung angezweifelt und die Hauptburg auf dem nördlichen Burgplatz den Töppen als Vorburg ansprach, gesucht[1]). Hier sind allerdings Fundamente und Baustücke zu Tage gekommen, die das Vorhandensein größerer Burggebäude beweisen. Ein abschließendes Urteil kann auf Grund der bisherigen Ergebnisse noch nicht ausgesprochen werden. Doch steht eins fest: auch der nördliche Gebäudeteil entbehrt der Regelmäßigkeit späterer Anlagen und kann, wenigstens in der Frühzeit, kein typisch durchgebildetes Burggebäude getragen haben.

Die Hügelgruppe, auf der einstmals das 1234 gegründete und 1248 dorthin verlegte Schloß Christburg stand, zeigt wieder mehr den Charakter einer Abschnittsbefestigung. Eine längliche Anhöhe steigt schmal aus dem Tal des Sorgeflusses auf und fällt an ihren Rändern steil ab. In der Mitte etwa scheint ein Graben den Höhenrücken geteilt zu haben. Ob nun die Hauptburg einer ersten Anlage auf dem oberen, unregelmäßig rundlichen Plateau dieses schmalen Schloßberges oder auf einer Steilhöhe dicht daneben, dem St. Annaberg, gestanden hat, bleibt zweifelhaft. Jedenfalls scheint die trennende Schlucht zwischen beiden Bergen ein künstlicher Durchstich zu sein. Auch soll nach der Ortstradition eine Brücke die Schlucht überquert haben; dann aber wäre es wohl selbstverständlich, daß die Hauptburg auf dem äußersten Vorsprung der Hügelkette, dem St. Annaberge, stand. Das Plateau des St. Annaberges hat eine langgestreckte, fast rechteckige Form und wurde im Gegensatz zu dem des Schloßberges schon erkennbar künstlich zugestutzt. Die Art des Geländegrundrisses würde gut mit den Burganlagen der gleichen Epoche, Thorn und Elbing, übereinstimmen. Der Name des Berges könnte mit der Titelheiligen der Schloßkapelle, die wohl später noch benutzt wurde, zusammenhängen; aber die Kapelle war, wie ein Visitationsbericht von 1681 meldet, der Jungfrau Maria geweiht.

Auch über die ursprüngliche Gestalt des Königsberger Ordensschlosses fehlt noch die letzte Klarheit. Bei seiner Verlegung von der heidnischen Burgstelle wurde es, wie aus später noch zu nennenden Urkunden hervorgeht, auf demselben Höhenzug dicht vor die alte Vorburg gebracht, also an die Stelle, an der es sich heute noch befindet, nur daß vielleicht schon unmittelbar nach der Verlegung die ehemalige heidnische Vorburg mit in den neuen Schloßbereich einbezogen wurde. Wie nun aber auch die frühe Anlage beschaffen war, selbst wenn, wie Beckherrn[2]) annimmt, ein Querflügel den jetzigen Schloßhof in zwei Teile

[1]) Bernh. Schmid, Die Denkmalpflege in der Prov. Westpreußen im Jahre 1914, Danzig 1915, S. 11. Bruno Ehrlich, Bericht über die Tätigkeit der Elbinger Altertumsges., Elbinger Jahrbuch Heft 1, Königsberg i. Pr. 1920, S. 204.

[2]) C. Beckherrn, Geschichte der Befestigungen Königsbergs. Altpreußische Monatsschrift, Bd. 27, Königsberg 1890, S. 385.

trennte, nie kann nach dem heutigen Grundriß, der in seinen Hauptzügen als mittelalterlich gesichert ist, jene streng durchgebildete Geländeform vorhanden gewesen sein, die wir von späteren Burgen kennen (Abb. 4). Etwas Unregelmäßiges, trotz der Rechtwinkligkeit im ganzen, liegt in der Schmalheit der Hausflügel gegenüber der Hoffläche, liegt auch in dem mehrmals leicht geknickten und geschwungenen Verlauf der südlichen und nördlichen Begrenzung. Zudem ist die Zwischenteilung des Hofes durch nichts beglaubigt und wird von Beckherrn nur in Analogie zu dem späteren Burgtypus angenommen. Ohne die vermutete Trennung in Hauptburg und Vorburg würde die Geländeform durchaus in die Eigenart jener selbständigen Burganlagen der Frühzeit passen. Aber selbst

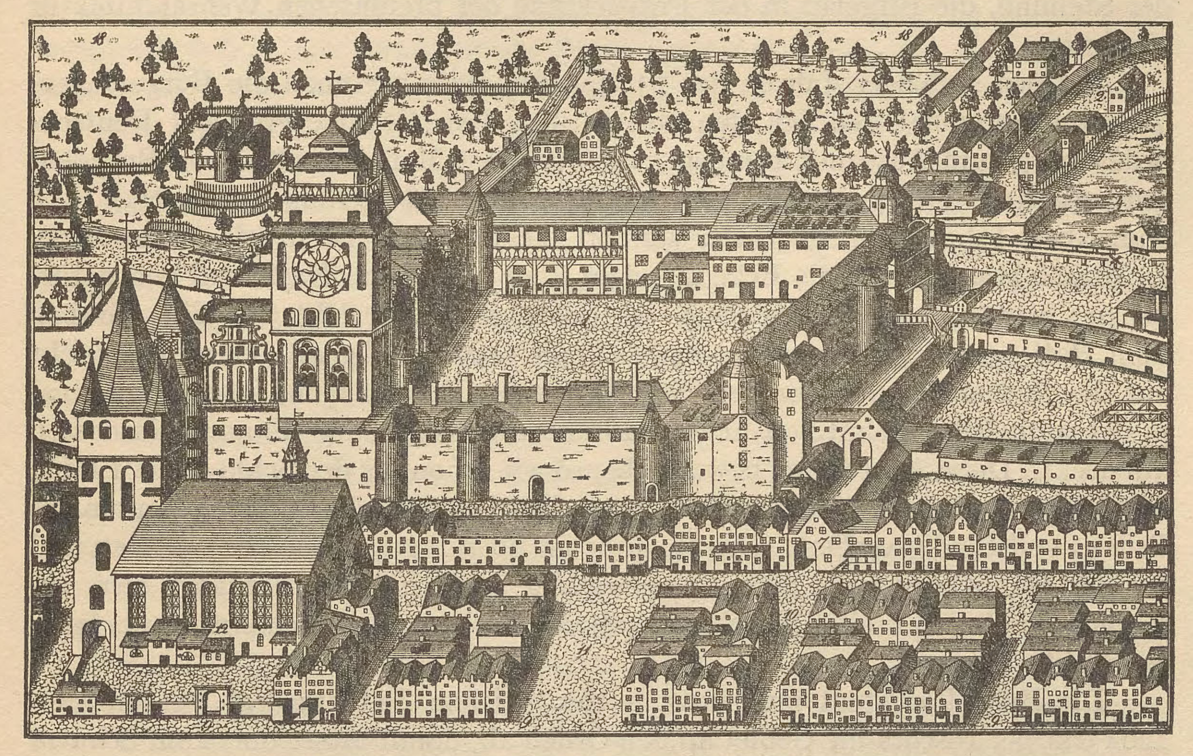


Abb. 4. Schloß Königsberg 1613. Nach Bering.

ein Querflügel würde einen rechteckigen Hofraum ergeben, dessen noch feststellbare Nord-Südausdehnung von ca. 70 m gegenüber einer Seitenlänge von durchschnittlich 20—30 m durchaus auf Frühzeit hinwiese. Die Südseite wurde, wie eine Abbildung des Schlosses aus dem Jahre 1572 zeigt, nur durch eine Mauer mit Türmen abgeschlossen. Urkundlich ist auch eine doppelte Mauer, also ein Zwinger wie in Thorn, bezeugt.

Zu den frühen Burganlagen gehört nach der Geländeform Schloß Birgelau. Es steht wie Balga in der Ecke einer Anhöhe und wird durch einen hakenförmigen Graben von der Hochfläche isoliert. Die Vorburg liegt jedoch nicht konsequent und schützend vor der Hauptburg, sondern wie in Graudenz daneben, durch einen Graben vom Haupthause getrennt. Birgelau zeigt schon Eigenheiten, die eine Weiterentwicklung anbahnen. Zwar ist die Südseite der Burgbegrenzung einge-

knickt — nicht aus natürlichen Gründen, sondern aus der inneren Gestaltung heraus, wie später noch zu zeigen sein wird —, und auch das Gelände des Haupthauses hat entsprechende unregelmäßige Begrenzung, aber die Steilränder des Burgplateaus wurden bereits durch Bearbeitung geradlinig und rechtwinklig zugestutzt, und der Platz des Haupthauses nähert sich trotz der erwähnten Unregelmäßigkeit schon stark einem Quadrat. Die Gründungszeit der Burg ist nicht fest überliefert. Steinbrecht[1]) nimmt ohne sicheren Grund an, sie läge an der Stelle der heidnischen Pipinsburg. Henneberger[2]) nennt, leider ohne Angabe der Quelle, 1260 als erstes Erbauungsjahr. 1263 wird sie in den Kämpfen des großen Aufstandes erwähnt. Jedenfalls stimmen diese Daten überein mit der Stellung, die Birgelau in der Entwicklung der preußischen Wehrarchitektur einnimmt.

Mit den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts beginnen die Burganlagen, die zum erstenmal deutlich den voll entwickelten Geländetypus der Deutschordensburg zum Ausdruck bringen. 1266 gründet Markgraf Otto von Brandenburg die nach ihm genannte Burg am Einfluß des Frisching in das Haff. In demselben Jahre wird sie wieder zerstört, aber im folgenden sofort erneuert[3]). In Brandenburg bildet die Ecke aus dem Fluß und einem Haffkanal den natürlichen Schutz. Auf Höhenlage ist fast ganz verzichtet. Ein Graben vom Haff zum Frisching grenzt das Gelände rechtwinklig ab. Ohne Rücksicht auf die Bedeutung der Vorburg bei den frühen Burganlagen, liegt sie diesmal in der natürlich geschützten Ecke, während die Hauptburg sie nach Nordosten hin deckt. Diese Anordnung beweist ebenso wie schon die der Schlösser in Elbing und Birgelau, daß die Vorburg ihren alten Sinn bei den selbständigen Bauten des Ordens vollständig verliert. Das Gelände ist überall geradlinig ausgeglichen und bei der Hauptburg auch genau rechtwinklig zugeschnitten, hat aber hier, besonders durch den breiten Parcham nach der Vorburg hin, noch eine etwas langgestreckte Form.

Die Burg Lochstedt muß etwa in der gleichen Zeit angelegt worden sein. 1264 trat der Bischof ihr Gebiet an den Orden ab, damit dieser dort zum Schutze des Tiefs eine Befestigung errichten konnte. Doch scheint erst 1270 der Plan wirklich zur Ausführung gekommen zu sein; denn in dieses Jahr versetzen verschiedene Überlieferungen die Erbauung, d. h. die erste Anlage der Burg, was auch in die Zeitfolge in der Dusburg den Vorgang erwähnt, hineinpassen würde[4]). Die Zustutzung des Geländes entspricht ganz dem Schema Brandenburg, nur liegt hier wieder die Hauptburg in der geschützten, von Haff und Tief gebildeten Landecke. Hauptburg und auch Vorburg haben genau rechtwinklige Geländeform, die sich dem Quadrate nähert. Die Steilböschungen der Uferhöhe schroffte man künstlich ab und richtete sie genau geradlinig aus. Zehn Jahre später, 1280, entstand nach Dusburg die Marienburg durch Verlegung der Burg Zantir. Andere

[1]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. der Landm., S. 10.

[2]) Caspar Henneberger, Erclerung der Preussischen größern Landtaffel. Königsberg 1595.

[3]) Dusburg, a. a. O., S. 114, Abschn. 127.

[4]) Dusburg, S. 109, Abschn. 112 u. Anm. 3.

Überlieferungen nennen ungefähr den gleichen Zeitpunkt[1]). Auch hier das Nebeneinander von Hauptburg und Vorburg auf durch Gräben zurechtgeschnittenem, annähernd quadratischem Gelände. Damit ist die feste Form für die Anordnung des Burgplatzes gefunden und behält ihre Gültigkeit bis zum Ende der Ordensbaukunst, bis zu ihrem letzten großen Burgbau, dem Schlosse Ragnit. Nur die Vorburg wechselt noch die Lage und ändert ihre Gestalt. In Papau und Strasburg umfaßt sie zwei Seiten der Hauptburg, in Mewe alle vier. Doch mögen dabei die besonderen Geländeverhältnisse mitgesprochen haben oder ältere Anlagen, von denen wir nichts mehr wissen. Von der Burg Reden muß mit Sicherheit angenommen werden, daß erst der späte Ausbau in Stein den Platz so streng quadratisch zurechtstutzte. Als man 1234 dort eine Befestigung baute, kann unmöglich schon die quadratische Form entstanden sein, die sich jetzt vorfindet. Wie sehr sich eine frühe Gründung trotz gleicher Bodenbedingungen von einer späten unterscheidet, zeigt wohl am besten der Vergleich der Burganlage von Golub mit der von Kulm oder Engelsburg. Das Gebiet von Golub kam erst 1293 an den Orden. Die Burg liegt auf einer Landspitze des Drewenztales und bildet eine regelrechte Abschnittsbefestigung mit vorgelagerter Vorburg. Aber der Platz der Hauptburg wurde diesmal trotz der klar hervortretenden Schwierigkeiten quadratisch zurechtgeformt, der Berg erhielt glatte, geradlinige Abhänge, und selbst die Vorburg wurde durch Bearbeitung der Berghänge in ein Rechteck eingezwängt (Tafel 2, Abb. 11).

Diese deutlich feststellbare Entwicklung, die sich in etwa vier Jahrzehnten vollzieht, löst auch die Frage nach der Genesis der typischen Geländeform einer Deutschordensburg. In das erste Jahrzehnt der Eroberung Preußens fallen die Anlagen, die durch den gänzlich unregelmäßigen und natürlich begrenzten Burgplatz und durch ihren Charakter als konsequente Abschnittsbefestigung ausgezeichnet sind. Sie beweisen, daß der Orden keineswegs ein festes Schema, etwa schon die fertige Kastellform, mit aus der Heimat brachte, sondern daß er, der Not des Augenblicks gehorchend, sehr wohl die feindlichen Befestigungsgewohnheiten zu benutzen wußte. Da er auch in den folgenden Jahrzehnten an den alten Burgstellen festhielt und sie sogar mit festen Steinhäusern ausbaute, während er doch andrerseits so oft Burgen verlegte und im 14. Jahrhundert unter allen Umständen und den schwierigsten Verhältnissen seine besonderen Verteidigungsprinzipien durchführte, muß angenommen werden, daß ihm in der Frühzeit noch keine bestimmte Form geläufig war. Das bringen die Burgen der nächsten Epoche noch deutlicher zum Ausdruck. Zwar wird Elbing, vielleicht die älteste Burg der neueren Art, noch im Jahre 1237 an den zweiten Ort verlegt worden sein — denn im Januar 1238 spricht eine Urkunde von der sicherlich im Anschluß an die Burg gegründeten Stadt Elbing[2]) — und auch die zweite Burg Thorn könnte in derselben Zeit gegründet sein, obwohl Dusburg ihre Verlegung erst lange nach der der Stadt geschehen läßt, aber erst in den folgenden Jahrzehnten scheint sich der zweite Stil der Frühzeit durchzusetzen. Er äußert

[1]) Dusburg, S. 142, Abschn. 208 u. Anm. 2.

[2]) Töppen, Elbinger Antiquitäten, S. 130.

sich vor allem in dem Verzicht auf die natürlichen Steilhänge und auf die Bevorzugung der Abschnittsbefestigung, ferner in der Vorliebe für die Lage an breiten Wasserläufen. Zudem bildet sich nun die Rechteckform, wenn auch noch mit Abweichungen, heraus. Die beginnende Zustutzung des Geländes durch tiefe Gräben und durch Abböschung der Steilhänge ist bereits unverkennbar. Aber das Nachgeben gegenüber natürlichen Geländeschwierigkeiten, die Mühlenbachgrenze in Thorn, die Flußgrenze in Elbing oder die willkürliche Abgrenzung in Birgelau zeigen noch deutlich das Altertümliche der Auffassung. Auch das Verhältnis von Platz und Burg hat sich noch nicht zu der späteren Einheit entwickelt. Als Übergang, als ein Tasten nach einer schon vorschwebenden Gestaltungsweise müssen diese Burganlagen angesehen werden. Am klarsten drückt sich das in dem Grundriß von Birgelau aus. Schließlich aber wird die dritte Stufe der Geländeeinrichtung in den sechziger Jahren mit Brandenburg und Lochstedt erreicht, um dann ein festes Prinzip für alle folgenden Burgbauten zu bilden.

Man könnte vielleicht einwenden, die rechteckige Geländeform der sechziger Jahre, vor allen Dingen also die von Brandenburg, sei erst beim späteren Ausbau wie in Reden entstanden. Allein die Kontinuierlichkeit der Entwicklung gibt ihr schon diese Stellung. Die Plätze, die in dem Jahrzehnt 1250—60 bereits durch Mauern endgültig umschrieben werden, Thorn und Königsberg, und die zweifellos mit den achtziger Jahren beginnende Ummauerung von Marienburg legen Geländetypen fest, die als mittlere Zwischenstufe Birgelau und Brandenburg sehr wohl verstehen lassen.

II.

Über den endgültigen Ausbau der im 13. Jahrhundert gegründeten Ordensburgen überliefern die Urkunden und Chroniken nur ganz dürftige und ungenaue Nachrichten. Bis um 1300 ist mit Ausnahme einer Kapelle in Thorn das Baudatum keines einzigen Burggebäudes urkundlich zu sichern. Das kann gegenüber der so einleuchtend klingenden Chronologie, die Steinbrecht nach Töppen aufstellte, nicht stark genug betont werden: Zweifellos wurden aber bereits vor 1300 Burgen in Stein ausgebaut; denn es gibt in der Ordensarchitektur ältere Stilformen als die um und kurz nach diesem Zeitpunkt. Da ihre Erbauungszeit aber durch absolute Datierung nicht zu erfassen ist, kann nur die Aufstellung einer entwicklungsgeschichtlichen, relativen Chronologie unter Berücksichtigung der historischen Möglichkeiten versucht werden. Dabei wird sich auch das allgemeine Bild des Bauvorganges bei den frühen Schloßbauten und die Entstehungsgeschichte des Ordenstypus ergeben.

Die frühesten Nachrichten über Steinbauten beziehen sich auf die Schlösser Thorn und Königsberg. 1255 vermacht Bischof Heinrich von Samland Bücher und anderes Eigentum dem Ordenshause Thorn mit der ausdrücklichen Bestimmung, der Erlös solle „ad opus turris jam dicti castri sive ad murum ejusdem castri“ verwendet werden. Im gleichen Jahre stiftet derselbe Bischof 10 Mark „ad opus turris castri Thorunensis — — — ad turrim perficiendam sive ad murum

castri faciendum"[1]). Aus diesen Urkunden geht zweifellos hervor, daß noch im Jahre 1255 bei einer der allerwichtigsten Burgen des Ordenslandes Mauer und Bergfrit, die notwendigsten und daher frühesten Befestigungswerke einer Burganlage jener Epoche, unvollendet waren. Und das, nachdem bereits in dem ersten großen Aufstand der Preußen und in dem gleichzeitigen Kriege mit dem Pommernherzog Swantopolk 1242—1253 Burg und Stadt auf das äußerste bedroht worden waren und sich nur mit Kulm, Reden, Elbing und Balga halten konnten, während fast alle anderen Befestigungen in Flammen aufgingen. In Königsberg begann der Steinbau ein paar Jahre später. 1257 setzte sich der Orden mit dem Bischof über die Aufteilung des dortigen Burgbezirkes auseinander. Es wird dabei die an Stelle der alten preußischen Befestigung errichtete Burg erwähnt, die Vorburg davor und der Platz, auf dem Steine für einen Neubau lagen[2]). Daß auch hier die Mauern als der notwendigste Schutz zunächst gebaut wurden, dürfte selbstverständlich sein, wird aber noch durch eine Nachricht aus dem Jahre 1263, die schon die neuen Mauern erwähnt, vollauf bestätigt[3]). Dusburg, der um 1326 seine Chronik schrieb, erzählt bei der Errichtung der Burg Königsberg: ,,Postea translatum fuit hoc castrum ad eum locum, ubi nunc est situm et duobus muris et IX turribus lapideis est vallatum"[4]). Diese Nachricht muß ganz besonders auffallen, da in den Chroniken des Ordenslandes irgendwelche Beschreibungen von Einzelheiten der Befestigungswerke fast nie und wenn einmal, dann nur nebenher erwähnt vorkommen. Aber Dusburg, der die Burg Königsberg gewiß aus eigener Anschauung kannte, scheint gewußt zu haben, daß ein derartiger Verteidigungsring aus Stein für diese Zeit etwas ganz Außergewöhnliches bedeutete. Burggebäude aus Stein, die doch in stärkerer Ausführung neben den Mauern ebenfalls aufgefallen wären, erwähnt er nicht, sie können auch kaum, wie noch zu zeigen sein wird, gleichzeitig mit dem Mauerring errichtet worden sein. Vielleicht hat auch Balga am Anfang der fünfziger Jahre eine Mauerbefestigung erhalten. Es war als fester Platz ebenso wichtig wie Königsberg, lag noch bequemer am Wasserwege vom Culmerland, das ja ohne Zweifel Baumaterial liefern mußte. Als Beweis für den Mauerbau in Balga um diese Zeit mag eine Bemerkung der älteren Chronik von Oliva gelten. Nachdem sie bereits die Gründung der Burg im Jahre 1239 berichtet hat, teilt sie unmittelbar nach dem Zuge Heinrich Stanges in das Samland (ca. 1252/53) und unmittelbar vor dem Bau der ersten Burg Königsberg mit: ,,Postquam autem castrum Balga bene esset firmatum, Zambienses — — —[5])". Um den Besitz von Balga war in den Jahren vorher ganz besonders hart gekämpft worden, da die Burg den Schlüssel zum gesamten mittleren und östlichen Preußen bildete. Es ist daher unbedingt anzunehmen, daß sie nicht später als Thorn und Königsberg ihren Mauerring, der ihr die Überlegenheit über die Gegner sicherte, erhielt. Zweifellos

[1]) Vogt, Cod. Dipl. Pruss. No. 99 und 100.
[2]) Perlbach, Preußische Regesten Nr. 542.
[3]) Vogt, Cod. Dipl. Pruss. No. 143.
[4]) Dusburg, a. a. O., S. 92, Abschn. 72.
[5]) Script. rer. Pruss. I, S. 684.

wurde nun ebenfalls Elbing, dessen Lage im Küstengebiet die gleiche Bedeutung zukam wie Balga und Königsberg, mit dem Beginn des fünften Jahrzehnts durch Mauerbefestigung verstärkt. Damit wird dann auch die Übersiedlung des Landmeisters von Kulm nach Elbing zusammenhängen; denn 1251 wird Elbing Sitz des General-Kapitels und Ordenshaupthaus in Preußen[1]), wohl weil es, ohnehin ausgezeichnet durch den Rückhalt ans Meer, durch die neue Befestigung der sicherste Platz im Ordensgebiet geworden war. Noch im sechsten Jahrzehnt, vielleicht gleichzeitig mit Thorn, dürften die anderen großen Burgen des Kulmerlandes, Kulm, Graudenz, wohl auch Engelsburg mit Mauern versehen worden sein, da sie im Ziegelgebiet des Ordensstaates lagen und ihr Alter und ihre Bedeutung diese Vermutung aufdrängen.

Die Annahme Steinbrechts, ein Teil der Schloßmauern von Thorn sei bereits 1240 erbaut worden, und seine Einreihung des steinernen Ausbaus von Elbing und Balga in das vierte Jahrzehnt[2]) können also nicht aufrecht erhalten werden, schon weil die soeben angeführten urkundlichen Tatsachen unbeachtet blieben. Am Anfang der sechziger Jahre war in Thorn erst die Stadtmauer fertig, die doch zweifellos in engstem Zusammenhang mit der des Schlosses errichtet wurde. 1262 wird die „Wacht" auf der Stadtbefestigung, die nach der Handfeste von 1233 zu zwei Dritteln dem Orden zustand, ganz der Stadt überlassen[3]). Das dürfte der Zeitpunkt sein, an dem beide Befestigungen durchgeführt waren. 1264, bei der Errichtung der Neustadt, war die neue Stadtmauer wohl schon überall fertig[4]).

Aber Töppen und Steinbrecht beachten auch nicht, daß es sich bei den ersten Urkunden lediglich um Mauer- und Turmbauten handeln kann, sondern nehmen an, bereits damals seien jene riesigen Burghäuser entstanden, wie wir sie uns jetzt bei dem Gedanken an eine Deutschordensburg vorstellen. Schon aus allgemein historischen Gründen ist das ausgeschlossen. Nur im sechsten Jahrzehnt des Jahrhunderts blieb dem Orden eine kurze Ruhepause von einigen Jahren, die gerade genügte, um wie wir gesehen haben, einige wenige Burgen und Städte mit einem Mauerring zu versehen. Dann brach 1260 der zweite große Aufstand mit so starker Gewalt los, daß in kürzester Frist die ganze Macht der neuen Landesherren hinzuschwinden drohte. Die Ritter rangen mit letzter, verzweifelter Kraft um die Existenz ihres Staates. Alle Burgen im mittleren und östlichen Preußen bis auf Elbing, Balga und Königsberg fielen wieder dem Feind in die Hände, oft, wie z. B. Bartenstein und Kreuzburg, erst nach jahrelanger Belagerung. Das Kulmerland wurde durch wiederholte Raubzüge fortgesetzt bedroht. Überall gingen Burgen in Flammen auf, ein Beweis dafür, daß sie noch durchweg aus Holz waren. Bei der Zerstörung von Brandenburg 1266 wird ausdrücklich ein hölzerner Turm erwähnt, in den sich die Besatzung ge-

[1]) Hennig, Statuten des deutschen Ordens, S. 222.
[2]) Steinbrecht, Thorn im Mittelalter, S. 17ff. und Pr. z. Zt. d. Landm. S. 129.
[3]) Semrau, a. a. O. Mitt. des Cop. Ver. 24. Heft.
[4]) Dusburg erwähnt 1263 eine Kapelle vor den „Mauern" der Stadt. Siehe auch Bau- u. Kunstdenkm. d. Kr. Thorn, S. 218.

flüchtet hatte[1]). Daß der Orden in einzelnen wenigen Verteidigungsplätzen große Steinhäuser baute, während die Verteidigungseinrichtungen selbst bedeutender Burganlagen noch so wenig widerstandsfähig waren, ist fast undenkbar — eine derartige Kräftevergeudung möchte man der Zielbewußtheit des Ordens nicht zutrauen.

Zudem gibt es Urkunden, die einen Blick in die Baugewohnheiten des Ordens und auf die Entstehung der Innenbauten tun lassen. Zu dem Vertrag von 1257, der die Teilung der Burg Königsberg zwischen dem Bischof von Samland und den Rittern regelte, wurde im folgenden Jahre ein Schiedsvertrag mit näheren Bestimmungen abgeschlossen. Der Orden soll, wenn er die alte Burg verläßt, alle Planken der Umwallung und den dritten Teil der inneren Gebäude zurücklassen. Die übrigen zwei Drittel der Burghäuser, deren Mitnahme also vorausgesetzt wird, darf er nach Belieben verlegen, doch soll er vor dem Abbruch dem Bischof — natürlich im Burgbezirk — Platz für Neubauten überlassen, damit der Bischof während des Abbruches nicht ohne genügende Wohnmöglichkeit bleibt[2]). Die Situation ist also folgende: Im Jahre 1257 liegen auf einem Platze vor der Vorburg des alten Schlosses Steine zum neuen Burgbau, die im folgenden Jahre sicherlich schon zum Teil verbaut sind. Die Ritter nehmen jedoch ihre Wohngebäude aus der alten Burg mit in die neue, zweifellos wieder zu Wohnzwecken, so daß durch diesen Vorgang die Benutzung der Steine zum Mauerbau und das Vorhandensein von Innenbauten aus Holz — denn nur dieses Material kann in Frage kommen — bewiesen wird. Ganz verständlich erscheint der Vorgang jedoch erst, wenn man weiß, daß die Übertragung der hölzernen Wohnhäuser von einem Burgplatz zum anderen durchaus zu den Ordensgewohnheiten gehörte. Die Kostbarkeit bearbeiteter Hölzer, der schnelle Aufbau von Block- oder Fachwerkhäusern aus zugeschnittenem Material mag den Anlaß dazu gegeben haben. Eine solche Übertragung fand nach Dusburg 1283 von der Burg Pottersberg nach dem neu erworbenen Mewe statt. Der Chronist sagt ausdrücklich: „et cum edificiis ejus castrum Gymewam edificaverunt“[3]). Auch der Bericht von der Verlegung der Burg Zantir nach Marienburg: „Merginburg translatum fuit de Zantir“, muß wohl so verstanden werden[4]). Wenn aber große Wohnbauten, die bereits jahrelang einem ganzen Ritterkonvent oder einer Burgbesatzung genügten, auf diese oft kostspielige Weise übertragen wurden, so sollten sie sicherlich noch einige Zeit ihren alten Zweck erfüllen.

Steinbauten wird man daneben zunächst nur in kleinerem Umfange begonnen haben. Ein einziges Mal erfahren wir im 13. Jahrhundert urkundlich Näheres darüber, und zwar 1263 in Thorn. Der päpstliche Legat Bischof Anselm von Samland forderte in diesem Jahre die Gläubigen zu Gaben für den Bau der Schloßkapelle auf und sagt dabei ausführlich: „Fratres capellam in castro de

[1]) Dusburg, a. a. O., S. 115, Abschn. 130.

[2]) Perlbach, Preuß. Regesten Nr. 577.

[3]) Auch von anderen Chronisten wird der Vorgang so dargestellt. Vgl. Script. rer. Pruss. I, S. 114. Anm. 2.

[4]) Verlegungsbericht bei Dusburg, a. a. O., S. 142 und in anderen Chroniken. Dabei wird auch

novo construere proponunt opere sumptuoso".[1]) Das „opere sumptuoso", das auch in einer Bauurkunde des Domes zu Kulmsee vorkommt[2]), kann sich in seiner nachdrücklichen Betonung nur auf eine Ausführung in Stein beziehen und deutet zugleich an, daß die alte Burgkapelle ein einfacher Holzbau war. Da man sich schwer vorstellen kann, daß die Ordensritter jener Kampfjahre, die noch vollständig von religiösen Idealen erfüllt waren, zunächst für ihr eigenes gutes und prächtiges Unterkommen gesorgt und dann erst an ein Gotteshaus gedacht hätten, liegt die Annahme nahe, daß mit dem Jahre 1263 das Anfangsdatum des Burgausbaues gegeben ist. Aber selbst wenn schon andere Burgteile vorhanden waren, wesentlich älter als die Kapelle können sie unmöglich gewesen sein. So wird man immer zu dem Entschlusse kommen müssen, den Beginn des inneren Ausbaues in das Jahrzehnt 1260—70 zu setzen[3]). Doch hat es den Anschein, als seien diese frühen Bauten von geringem Umfang und späteren Zeiten unzureichend gewesen; denn 1453 findet ein „alter" Remter der Thorner Burg Erwähnung, der vermutungsweise im Bezirk des kleinen Vorhofes lag und auf einen späteren Neubau im Hauptkomplex der Burg schließen läßt. Eine Planänderung, die allmählich die Anlage des Hauses umgestaltete, scheint auch noch aus einer anderen Beobachtung hervorzugehen. Der Vorhof war, wie die Ruinen ausweisen, ebenfalls mit Gebäuden umstanden, und da der Danzker, der sonst immer mit dem Haupthause in Verbindung steht, von einem dieser Vorburggebäude ausgeht, darf man vielleicht hier den ältesten Teil der Burg Thorn suchen[4]). Wann solche Neubauten vorgenommen wurden, entzieht sich vollständig unserer Kenntnis. Die Ruine des noch deutbaren Raumes im Haupthause — Steinbrecht spricht ihn als Kapitelsaal an — zeigt Gewölbeformen im Stile von Birgelau und könnte um die gleiche Zeit, etwa 1270—90, im Anschluß an die älteren Gebäude von Thorn errichtet worden sein.

Erst 1273 war der große Aufstand endgültig niedergeschlagen und der Besitz des Landes gesichert. Frühestens von diesem Zeitpunkt an kann die eigentliche Bautätigkeit in Preußen auf dem Gebiete der Wehrarchitektur in stärkerem Ausmaße begonnen haben. Zunächst aber mußten die erlittenen Schäden ausgebessert, die zerstörten Burgen wieder aufgerichtet werden, was sicherlich noch eine geraume Zeit Kräfte und Geldmittel absorbierte. Doch scheint sich in den folgenden Jahrzehnten die Entwicklung zu einem bestimmten Burgtypus schnell vollzogen zu haben. Allerdings setzt die einigermaßen gesicherte Datierung fester Steinhäuser weit später ein. Das früheste annähernd feststehende Baudatum geben uns die Schlösser Marienburg und Golub. Bei der Übersiedlung

das Jahr 1282 genannt. Vgl. auch Script. S. 142, Anm. 2. Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 89, glaubt nur an eine Verwendung der übertragenen Baustoffe zu Pallisaden, was jedoch schon im Hinblick auf die anderen Verlegungen unwahrscheinlich ist.

[1]) Vogt, Cod. Dipl. Pruss. I, No. 146.

[2]) Siehe Quast, Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preußen. Neue Preuß. Prov. Blätter IX, Königsberg 1830, S. 30.

[3]) Semrau, a. a. O. nimmt als Bauzeit für Mauer- und Innenbauten 1254—64 an.

[4]) Auch die Bau- u. Kunstdenkm. scheinen das zu vermuten, wenn sie den „alten" Remter im Vorhof suchen.

des Hochmeisters nach Preußen im Jahre 1309 muß der erste Ausbau der Marienburg vollendet gewesen sein, da sonst der oberste Würdenträger sicherlich eines der älteren, schon ausgebauten Schlösser gewählt hätte. Man wird sogar aus der Wahl entnehmen dürfen, daß es damals das schönste, nach den modernsten Bauprinzipien errichtete, also jüngste Schloß war. Lange vor der Verlegung des Hochmeistersitzes kann es demnach nicht fertig geworden sein, eine Annahme, die auch die Hochmeisterchronik bestätigt. Denn sie sagt ganz deutlich, nachdem sie von der Übersiedlung berichtet hat: die Marienburg sei „kurz erbaut und vollbracht" worden[1]). Das „kurz" kann in diesem Zusammenhang natürlich nur kurz vorher bedeuten[2]). Aus dieser Angabe wird man schließen müssen, daß frühestens im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts der wesentliche innere Ausbau des Ordenshaupthauses stattfand. Wenn Steinbrecht den Steinbau der Marienburg schon 1280 ansetzt, so kann sich dieses Datum, das urkundlich ja nur die Zeit der Gründung bezeichnet, allenfalls auf den Bau der Mauern beziehen. Steinbrecht hat bei der Wiederherstellung des Schlosses selbst festgestellt, daß die Mauern zuerst entstanden sind, leider gibt er nicht an, aus welchen äußeren Merkmalen er diese Tatsache folgern konnte[3]). Es scheint sich aber ein Stillstand im Bauvorgang gekennzeichnet zu haben, der unsere Vermutung, daß man die übertragenen Holzhäuser zunächst noch einige Zeit weiter benutzte, stützen würde[4]). Von Golub berichtet Peter von Dusburg, Landmeister Conrad Sack habe die Burg erbaut[5]). Nun könnte diese „Erbauung", wie so oft während der ganzen Ordensbaukunst im 13. und 14. Jahrhundert, sich lediglich auf die Gründung als Erd- und Holzwerk beziehen, aber da sie der Landmeister später als Alterssitz wählte, sorgte er gewiß auch für ihren Ausbau in Stein. Das Gebiet von Golub kam, wie schon erwähnt wurde, 1293 in den Besitz des Ordens. Conrad Sack war Landmeister von 1302—06 und starb 1309[6]). Wir erhalten also aus diesen Daten als gesicherte Erbauungszeit für die eigentlichen Burggebäude das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.

Zwischen diesen beiden Grenzen 1260 und 1310 muß sich die über die Errichtung von Ringmauern hinausgehende Bautätigkeit der Landmeisterzeit in der Hauptsache vollzogen haben. Der Vergleich der hinreichend erhaltenen Bauformen von Marienburg und Golub gibt uns bereits wichtigen Aufschluß über den Verlauf der Entwicklung. Beiden Burgen fehlt der Bergfrit als fester Bestandteil des Hausvierecks. In Golub stand er vor einer der Hausecken im Parcham, in Marienburg kann seine Stellung, wenn er überhaupt vorhanden war, nur ähnlich gewesen sein. In der alten Marienburg waren vor dem Umbau des 14. Jahrhunderts alle Räume, wie Steinbrecht bei der Wiederherstel-

[1]) Quast, a. a. O. N. Preuß. Prov. Bl. IX, 1851, S. 142.
[2]) Quast hält auch die Deutung „in kurzer Zeit" für möglich.
[3]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 56.
[4]) Bernh. Schmid ist geneigt, den Bau der Marienburg noch früher als Steinbrecht anzunehmen. (Mitteil. des Westpreuß. Gesch.-Ver. Jahrg. 20 S. 4.)
[5]) Dusburg, S. 166, Abschn. 279.
[6]) Dusburg, S. 166, Anm. 1.

lung nachwies, mit einfachen Gewölbeformen, d. h. mit Kreuzgewölben überdeckt[1]). Nur der Chorschluß der Kapelle besaß bereits zwei Kappenteilungen, die als Keimzelle der Gewölbeentwicklung in Preußen zu betrachten sind[2]). Auch in Golub herrscht noch einfache Wölbung vor, nur die Kapelle und wahrscheinlich auch der zweite Prachtraum des Ordensschlosses, der Kapitelsaal, waren schon mit Sterngewölben überdeckt. Diese Sterngewölbe zeigen noch einfachstes Teilungsprinzip: von der Mitte jeder Kappe aus wurden drei Rippen nach den Ecken gezogen. In der Entwicklung der Gewölbeform von Marienburg bis Golub, die sich als erster schüchterner Versuch und als erste einfache Ausführung kundgibt, äußert sich die Nähe und zugleich der Fortschritt, der beide Burgen zeitlich verbindet und trennt. Es wird auch hier wieder deutlich, daß Marienburg kurz vor Golub, also frühestens um 1300 fertig geworden sein muß.

Von der Entstehungszeit dieser beiden Schlösser aus fällt nun durch Vergleich der allgemeinen Bauformen ein klares Licht auf die anderen Burgbauten. Schon Steinbrecht machte auf die nahe Verwandtschaft des Marienburger Chorschlusses mit dem von Lochstedt aufmerksam. Vielleicht bestand noch eine andere Gemeinsamkeit, die aber einstweilen nur vermutet werden kann und sich möglicherweise einmal durch eingehendere Bauuntersuchung beweisen läßt. Wie Steinbrecht bei der Wiederherstellung der Marienburg feststellte, war dort der vierte Flügel des Haupthauses nicht voll ausgebaut, sondern bestand nur aus einem niedrigen Speicher mit Pultdach. Schon an anderer Stelle[3]) wurde ausgeführt, daß in Lochstadt zum mindesten das Obergeschoß des Westflügels erst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt, weil Einrichtung und Wölbung der dort befindlichen Gebietigergemächer mit gleichen Wohnräumen der um jene Zeit begonnenen Burg Tapiau vollständig übereinstimmen[4]). Die Hofmauer dieses Westflügels setzt mit dem beginnenden Hauptgeschoß dünn auf einer dicken Grundmauer auf. Das sieht auf den ersten Blick nach einem Umbau aus; man kann sich jedoch kaum vorstellen, daß ohne Not, nur um ein paar Gemächer einzubauen, eine schwere Hausmauer bis zum Erdgeschoß niedergerissen wurde. Kämpfe, die auf Zerstörung deuten könnten, gab es im Samland damals nicht. Zudem fehlen dem Flügel die bei regelrechten Hausbauten meist vorhandenen Keller[5]). Alles scheint demnach darauf hinzudeuten, daß der Westflügel, ebenso wie in Marienburg der Ostflügel, erst später und dann aus irgendwelchen Gründen mit einer Änderung der Mauerstärke gebaut wurde. Manche andere Einzelheiten sprechen noch für diese Annahme. Jedenfalls beweist schon die Übereinstimmung der Kapellenformen, daß Lochstedt in engstem Anschluß an Marienburg, also ebenfalls in der Zeit von 1290—1300 sein Burghaus erhielt.

Mewe wurde gleichzeitig mit Marienburg angelegt, dürfte daher kaum viel

[1]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm.

[2]) Clasen, Der Hochmeisterpalast der Marienburg. [3]) Clasen, a. a. O.

[4]) Steinbrecht setzt die Erbauung Tapiaus 1280—90 an. Henneberger überliefert jedoch als einwandfreien Baubeginn das Jahr 1351. Vgl. Clasen, a. a. O.

[5]) Nur ein kleiner Küchenkeller ist vorhanden, der aber nachträglich angelegt sein könnte.

später fertig geworden sein. Die Stellung des Hauptturmes hat Mewe mit Lochstedt gemeinsam; jedesmal steht er leicht vorgestellt und fest eingebaut in einer Hausecke. Bei dem Umbau der Burg im Jahre 1856 wurde, wie Töppen angibt[1]), das Gewölbe der Kapelle nach vorhandenen Spuren neu eingezogen. Trifft das zu, so würden die einfachen Sterngewölbe die mit denen von Golub übereinstimmen, etwa das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts als Erbauungszeit angeben. Andere Übereinstimmungen mit Golub — die Wölbart der Keller, die ähnlich geringe Breite der Hausflügel —, hat schon Steinbrecht betont[2]).

Etwas, doch nicht wesentlich älter als die bis jetzt datierten Burgen muß das Schloß Papau sein. Bei den schweren Kämpfen der großen Aufstände, die auch die Gegend von Papau durchtoben, wird der Name nie erwähnt. Noch 1279 scheint es als Konventshaus nicht bestanden zu haben; denn in diesem Jahre wird dort eine Schenkung von Ordensgebietigern bestätigt, ohne daß, wie es bei solchen Gelegenheiten ganz allgemein üblich war, ein Komtur des Ortes als Zeuge vorkommt. Erst 1284 wird ein solcher zum erstenmal genannt. Die Erbauung der Burg muß nach dieser Zeit geschehen sein. Bei Papau fehlt merkwürdigerweise der Turm; er kann auch kaum außerhalb des Hausvierecks gestanden haben, da hierfür kein Platz vorhanden ist. Möglicherweise hielt man ihn für überflüssig, da die Burg selbst auf einem 5 m hohen Unterbau errichtet wurde. Ebenso merkwürdig ist es, daß in Papau das Schloßgebäude fast ganz aus Feldsteinen besteht; nur für die Wehrgänge und die Wölbungen der Innenräume benutzte man Backsteine. Entwicklungsgeschichtlich müssen diese Eigentümlichkeiten wohl doch als Ausnahmen und nicht als Merkmale gewertet werden. Bestimmend für die Bauzeit bleibt allein der dem Quadrat angenäherte Grundriß, der hier, soviel wir sehen können, wohl zum erstenmal ganz deutlich in Erscheinung tritt, und die einfache Kreuzwölbung der beiden Haupträume, Kapelle und Kapitelsaal, die ohne jede Zwischenteilung bleibt und daher noch vor Marienburg und Lochstedt entstanden sein muß.

Aus einer späteren Bauepoche und sicher nicht mehr aus der Landmeisterzeit, wie Steinbrecht annimmt, stammt der Ausbau der Burgen von Tapiau, Strasburg und Reden. Die Burg Tapiau wurde 1351 vom Ordensmarschall Seifrid von Danfelt an die heutige Stelle verlegt und zweifellos sofort in Stein errichtet[3]). Zur Baugeschichte von Strasburg hat Heise, der Herausgeber der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises, bereits wichtiges Material gesammelt[4]). Kurz vor 1300 bei Kämpfen um die Stadt, die erst um diese Zeit gegründet sein muß, kommen noch keine Komture von Strasburg vor; auch bei den wichtigen Verhandlungen um das Ländchen Michelau, später ein wesentlicher Bestandteil der Komturei, fehlt der besondere Ordensgebietiger des Bezirkes. Im September des Jahres 1329 hält der Hochmeister mit dem Deutschmeister, dem Meister von Livland und anderen Ordensgebietigern ein Kapitel in Strasburg ab. Heise

[1]) Töppen, Baugeschichte, Bd. I, S. 31.
[2]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 95.
[3]) Henneberger, a. a. O., S. 449.
[4]) Bau- u. Kunstdenkm. d. Prov. Westpr., Kr. Strasburg.

nimmt an, daß damals bereits die Komturei eingerichtet und das Schloß im Bau war. Aber erst 1331 wird ein Komtur genannt, so daß auf dem Kapitel im Jahre 1329 allem Anschein nach die Stiftung der Komturei und der Ausbau des Hauses beschlossen wurde. Der polnische Domherr Stzresz, der in den Jahren 1667 bis 1672 die westpreußischen Schlösser visitierte[1]) und dessen Angaben außerordentlich zuverlässig sind, erwähnt, wohl nach einer Inschrift, die Schloßkapelle sei 1339 vom Bischof Otto von Kulm geweiht worden[2]). Damit mag der Abschluß der wesentlichen Schloßbauten bezeichnet sein. Eine Bauzeit von etwa 10 Jahren würde auch mit den fest gesicherten Baudaten von Ragnit (1399—1409)[3]) übereinstimmen und dürfte für das 14. Jahrhundert, das schon ganz auf großen und schnellen Baubetrieb eingestellt war, als Regel gelten.

Mit Strasburg zeigt Reden sowohl in der Baugeschichte als auch in den Bauformen einige auffallende Übereinstimmungen. In Reden findet 1329 ebenfalls eine große Versammlung der Ordensgebietiger statt, auf der wahrscheinlich auch für diese Burg, die schon seit 1234 als Erd- und Holzwerk bestand, der Ausbau in Stein beschlossen wurde. Er muß parallel mit dem des Strasburger Schlosses erfolgt sein. Der gleiche achteckige Grundriß des Hauptturmes findet sich sonst nur noch bei der Burg Schlochau, an der 1325 und noch 1347 gebaut wurde[4]). Der Bergfrit in Strasburg (Tafel 1, Abb. 10) hat allerdings ebenso wie in Schlochau Verbindung mit den Außenmauern, während er in Reden ganz frei steht. Das allen drei Türmen gemeinsame Hauptprinzip besteht in der gänzlichen Isolierung von den Hausflügeln, durch die sie als letzte Zuflucht erhöhten Wert erhielten. Wie Reden besaß auch Strasburg die charakteristischen, kleinen, viereckigen und massiven Ecktürmchen als Rudimente größerer Flankierungstürme bei italienischen Kastellen (Tafel 1, Abb. 9). Durch die Verkürzung zweier Hausflügel infolge der eigenartigen und isolierten Turmstellung scheinen sich ähnliche Raumteilungen ergeben zu haben. Bemerkenswert ist auch die Anordnung des Danzkers, der jedesmal von der Parchammauer aus über den Graben vorgekragt war. In den Kellerräumen beider Burgen herrschte die zweischiffige Kreuzwölbung vor. Auf andere formale und technische Übereinstimmungen wies bereits Steinbrecht hin[5]). Die Gewölbeform der Haupträume, das beste Leitmotiv der Bauentwicklung im Ordenslande, von der wir in Reden noch Überreste besitzen, zeigt schon eine wesentliche Weitergestaltung und nähert sich der Sternbildung, die erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zur Herrschaft kommt[6]). Beim Chorschluß der Kapelle und an den beiden Schmalwänden des Kapitelsaales ist die Kappe nicht mehr einfach, sondern doppelt nach der üblichen Art einge-

[1]) Joh. Sembrzycki, Westpreußische Schlösser im 16. Jahrhundert. Altpreuß. Monatsschrift, Bd. 28, 1891—92.

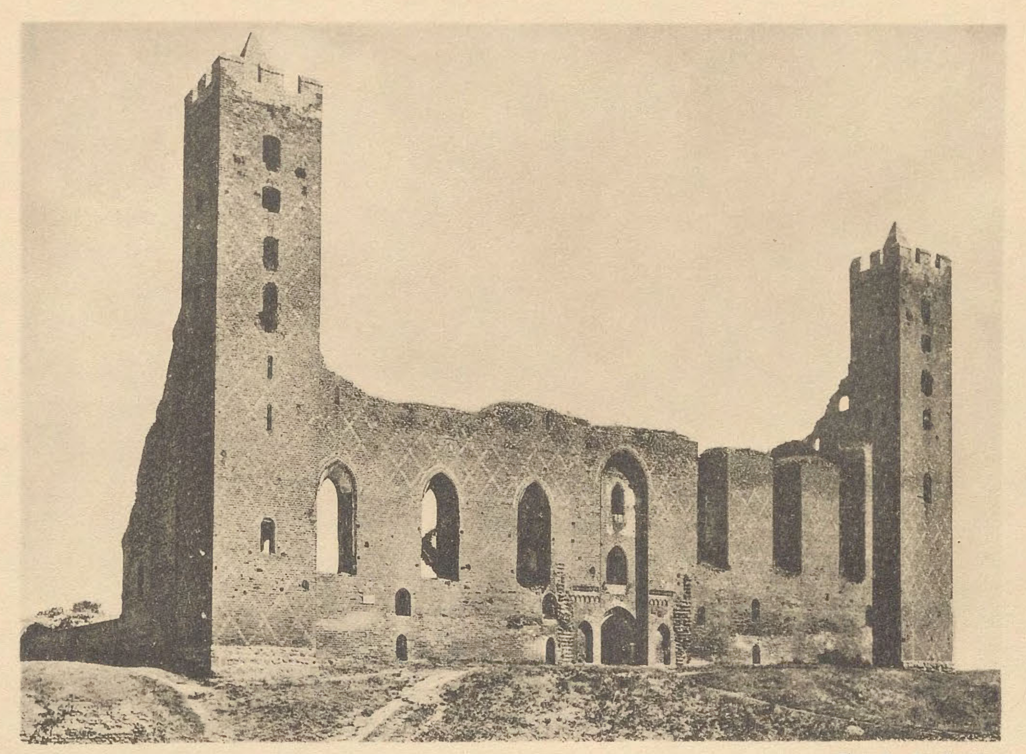
[2]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 71ff.

[3]) Steinbrecht, Die Ordensburgen der Hochmeisterzeit, S. 85ff. Auch Steinbrecht rechnet mit einer Bauzeit von ca. 10 Jahren.

[4]) Bau- u. Kunstdenkm., Kr. Schlochau. Die Kapelle soll erst 1365 geweiht worden sein.

[5]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 75ff.

[6]) Z. B. bei der Neidenburg und zahlreichen Kirchen.



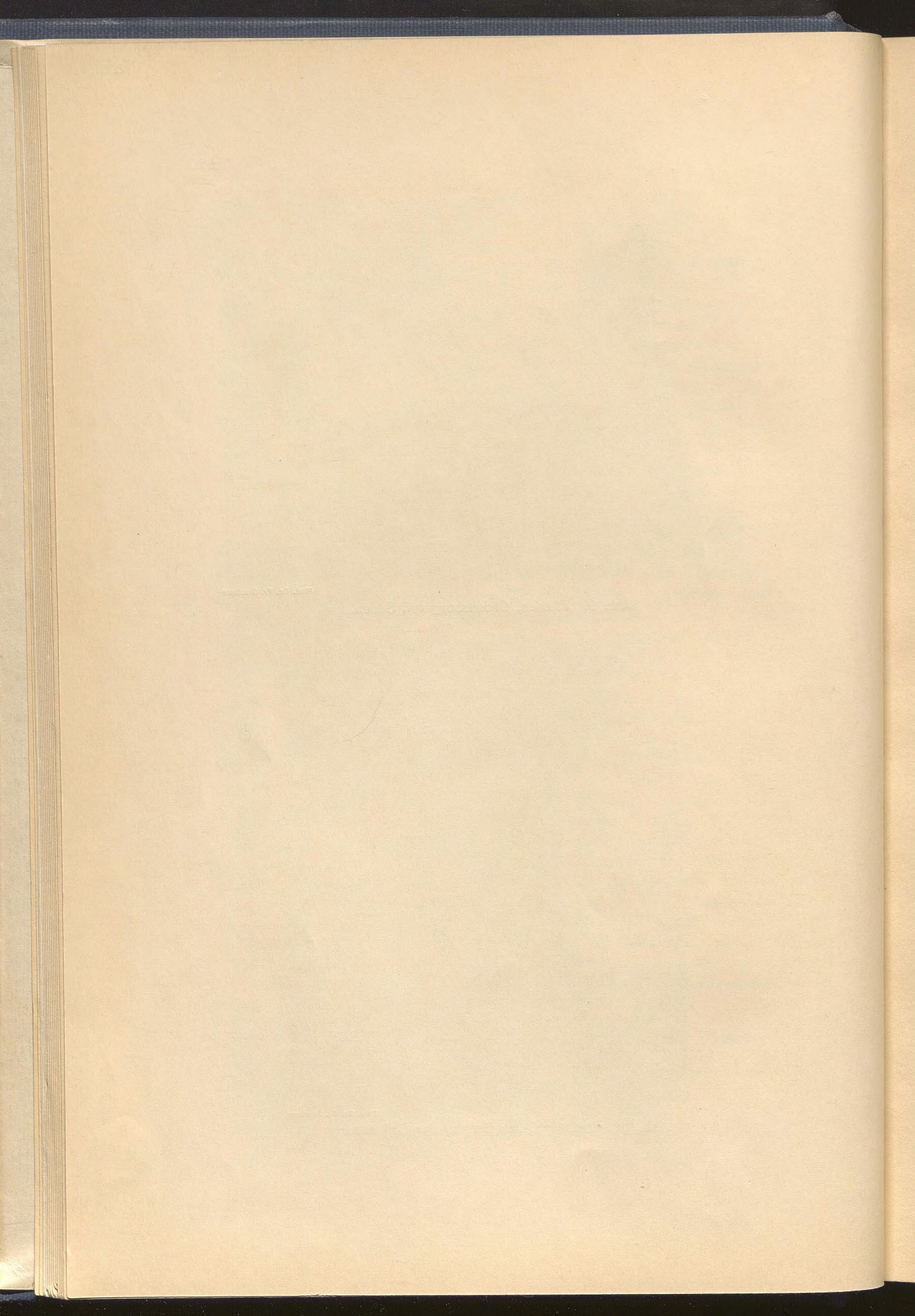
Phot. Dr. Fr. Stoedtner

Abb. 9. Rheden, Ordensburg von Süden.



Phot. Dr. Fr. Stoedtner

Abb. 10. Strasburg, Der Bergfrit der Ordensburg.



teilt, so daß zu den vier bisherigen Strahlen bei den drei erwähnten Jochen ein fünfter hinzukommt. Bei den Gewölben der Burg Schwetz, die nach den Schrifttafeln von Oliva unter Hochmeister Dietrich von Altenburg (1335—41) erbaut wurde[1]), tritt noch das alte Sternschema auf, während die Burg Soldau, von Steinbrecht mit guten Gründen in das Jahrzehnt 1340—50 gesetzt, durch Zweiteilung auch der anderen Kappen bereits den achtstrahligen Gewölbestern aufweist[2]). Strasburg und Schlochau mit ihren noch nicht konsequent isolierten Türmen scheinen etwas früher als Reden fertig geworden zu sein, während die Vollendung der Redener Burg mit neuen Versuchen in der Wölbetechnik wohl im Anschluß an den Schwetzer Schloßbau erfolgte. Als hauptsächliche Bauzeit kommt für alle vier Burgen das vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Frage, dabei braucht jedoch ein etwas früherer Baubeginn oder eine um wenige Jahre spätere Fertigstellung nicht ausgeschlossen zu sein.

Auf größere Schwierigkeiten stößt der Versuch, die Burganlagen die vor 1290 in Stein ausgebaut wurden, chronologisch zu ordnen, weil die erhaltenen Reste kaum noch genügende Anhaltspunkte für stilistische Untersuchungen bieten. Von größter Bedeutung ist dabei die Beobachtung, daß frühestens mit den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts die geradlinige und genau rechtwinklige Zustutzung des Geländes beginnt, wenn auch schon vorher Ansätze dazu vorhanden waren. Es muß also vor diesem Zeitpunkt der unregelmäßige Grundriß einer ganzen Reihe von Burgen durch Mauern aus Stein festgelegt worden sein, da diese sich noch an die natürlichen Grenzen des Burgbezirkes anlehnen, während man bei späterem Ausbau, wie das Beispiel von Golub und Reden beweist, das unregelmäßige Gelände, den neuen Wehrprinzipien entsprechend, dem Rechteck des Burghauses anpaßte. Burgen aber, die schon früh Mauerverteidigung aufweisen, werden auch früh mit Innenbauten versehen worden sein, was ja auch urkundlich für Thorn bestätigt wird. Gleichzeitig mit Thorn, also ebenfalls zwischen 1260 und 70, könnten Kulm, Graudenz und Engelsburg, die drei wichtigsten Burgen des Kulmerlandes, ihre ersten Steinhäuser erhalten haben. Die frühen Bauten werden durch ein lockeres Aneinanderschieben der einzelnen Burghäuser, die oft ungleich lang sind und nichts von der Regelmäßigkeit der Spätzeit zeigen, charakterisiert. Es fehlt meist der feste Zusammenschluß zu einem einheitlichen Baukomplex, auch müssen die Einzelgebäude gegenüber weitem Burggelände wenig beherrschend in Erscheinung getreten sein. Für Graudenz beweisen das alte Pläne und Ansichten, sowie eine eingehende Baubeschreibung[3]). Nur der Hauptflügel nach der Stadt zu hat wohl die übliche Ausgestaltung besessen und wirkt wie aus späterer Zeit, während die anderen Burghäuser den Anschein untergeordneter Bedeutung erwecken[4]) (Abb. 5). In Engelsburg muß, nach den Fundamentresten zu urteilen, die Auflösung der eigentlichen Burg in kleinere Einzelhäuser noch stärker gewesen sein. Hier war sogar die

[1]) Script. rer. Pruss. I, S. 717. Steinbrecht nimmt als Bauzeit die Jahre 1338—48 an.

[2]) Steinbrecht, Hochmeisterzeit, S. 59ff.

[3]) Auszug daraus bei Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 41ff.

[4]) Alte Abbildung des Flügels bei Steinbrecht.

Kapelle in einem besonderen Hause untergebracht. Ein anstoßender, querliegender Keller läßt ein freistehendes kleines Haus vermuten, da auch die Anschlußwand an die übrigen Burggebäude Fenster aufweist. Von Kulm ist zu wenig erhalten, als daß man ein klares Bild gewinnen könnte, aber der überlieferte fünfeckige Grundriß deutet auf mindestens fünf Häuser des Burgbezirkes. Kulm war zwar bis zur Jahrhundertmitte Sitz des Landmeisters, Töppen und Steinbrecht glauben aus diesem Grunde an einen Steinbau unmittelbar nach der Gründung; aber es ist nicht einzusehen, weshalb das wichtige Thorn erst so viel später mit Mauern befestigt wurde. Auch die Verlegung nach Elbing hätte wenig Sinn gehabt, nachdem man erst ca. 10 Jahre vorher sich durch kostbare Steinbauten auf die Bedürfnisse eines Landmeistersitzes eingerichtet hatte. In Übereinstimmung mit den Holzburgen der Ritter im Burzenlande und den

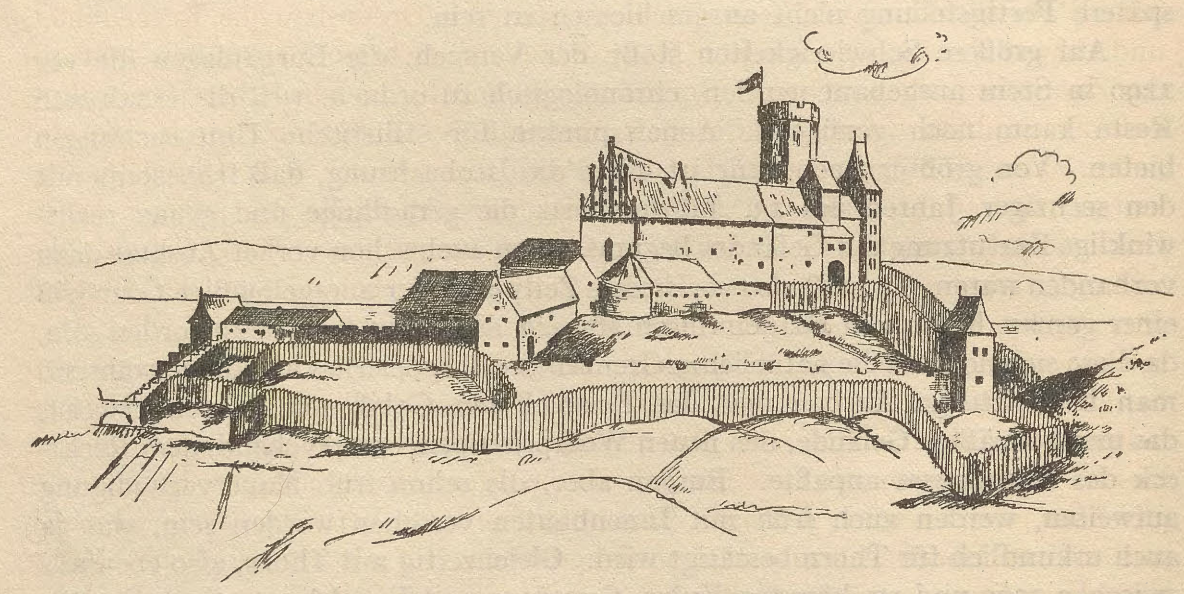


Abb. 5. Burg Graudenz 1656. Nach Puffendorf.

üblichen Wohnverhältnissen auf nordeuropäischen Burgen des 13. Jahrhunderts bedeuten hölzerne Gebäude nichts Außergewöhnliches.

Schon aus zeitgeschichtlichen Gründen kann der Innenausbau der Burgen von Elbing, Balga und Königsberg im wesentlichen erst nach dem großen Aufstand, also frühestens im Jahrzehnte 1270—80 entstanden sein. Gerade diese Orte waren so sehr Brennpunkt der schwersten Kämpfe, wurden jahrelang belagert oder durch Belagerung bedroht, daß jede Bautätigkeit erlahmen mußte. Auch kann man sich kaum vorstellen, daß die aufständischen Preußen, die nicht einmal die Armbrust kannten, gewagt haben sollten, wie Dusburg erzählt, ein festes und massig emporragendes Steingebäude mit Sturm anzugreifen[1]). An die steinernen Umwallungen, denen ihre Erdwälle an Höhe und Schwierigkeiten nicht einmal so sehr nachstanden, werden sie sich eher gewöhnt haben. In Königsberg wird man während der ganzen Zeit neben hölzernen Neubauten sicherlich noch die kaum 10—15 Jahre alten Holzgebäude der ersten Anlage benutzt

[1]) Dusburg, a. a. O., S. 107, Abschn. 104 u. 105.

haben, die man sich durchaus nicht so primitiv zu denken braucht. Als man dann ein Jahrzehnt später mit dem Ausbau in Stein begann, können zunächst nur kleinere, noch nicht regelmäßig durchgebildete Häuser entstanden sein. Das beweist eine Untersuchung des erhaltenen mittelalterlichen Nordflügels[1]). In seinem westlichen Teil liegt ein langgestreckter, viereckiger Raum, mit schweren, altertümlichen Kreuzgewölben ähnlich denen in Thorn und Birgelau überdeckt. Dieser Raum füllt nicht die ganze Breite des Flügels, sondern wird von der Hofwand durch einen schmalen Flur und eine Mauer, die früher in ihrem jetzt verschwundenen oberen Teile zweifellos einmal Außenmauer war, getrennt. Die östlich angrenzenden, die ganze Flügelbreite einnehmenden Räume haben zunächst einfaches Sterngewölbe, dann kompliziertere Formen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Auch der Aufbau der nördlichen Hofmauer läßt jene Einheitlichkeit vermissen, die beim späteren Ordensbau die Regel bildet, und ebenso wie die verschiedene Mauerdicke auf mehrere Baustadien und auf das Zusammenziehen mehrerer Burghäuser schließen. Es wurde bereits erwähnt, daß der Stadtplan von 1572 uns den Abschluß der Südgrenze durch eine einfache Mauer mit Türmen beurkundet. Auch diese Mauer zeigt Unregelmäßigkeiten und verläuft mit einer leichten Biegung. An Stelle des jetzigen Westflügels scheint nach den Überlieferungen ein einheitliches Burggebäude, der „Stock", gestanden zu haben. In der Südwestecke befand sich der Bergfrit ohne Verbindung mit Gebäuden. Die östliche Abgrenzung bleibt ungewiß. Aber selbst wenn bis zum 16. Jahrhundert ein Querflügel oder eine Quermauer den Schloßhof in zwei Teile zerlegt hätte, die außerordentliche, gesamte Hofausdehnung konnte niemals eine überragende Wirkung der Burgteile aufkommen lassen, mußte ihnen alle Geschlossenheit, die irgendwie der späterer Burgen vergleichbar gewesen wäre, nehmen. Das untergeordnete Verhältnis noch schmaler und kleiner Burgflügel zu einem umfangreichen Hof als altertümliches Motiv und damit verbunden eine allgemeine rechtwinklige Orientierung nach neuen Gesichtspunkten geben der Burg Königsberg ihre zeitliche Stellung und setzen sie vor die geschlossene Kastellform, die mit Brandenburg zuerst erreicht wird.

Doch zeigt auch Brandenburg noch ein paar Züge der älteren Auffassung. Der Hof dieser Burg, mit einer Ausdehnung von 37,80 zu 25,50 m ist einer der größten aller Konventsburgen. In seinem Seitenverhältnis von 3:2 übertrifft die Länge die Breite stärker als bei späteren Anlagen; aber das nun aus vier Flügeln fest zusammengeschlossene Haupthaus gibt schon deutlich den ausgebildeten Kastelltyp zu erkennen. Die Bauformen, die Steinbrecht nach den Fundstücken der Ausgrabung rekonstruierte, stehen, wie er nachgewiesen hat, zeitlich zwischen denen von Balga und Lochstedt[2]). Im wesentlichen wird sich der Bau in dem Jahrzehnt 1280—90, unmittelbar vor der letzten Durchbildung des strengen Kasteltyps, vollzogen haben.

Balga, das sich durch seine Bauformen im allgemeinen älter als Brandenburg erweist, kann doch andrerseits nicht allzu lange vorher fertig geworden sein,

[1]) Plan des Nordflügels in Boetticher, Die Bau- u. Kunstdenkmäler in Königsberg 1897.

[2]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 106ff.

kommt doch derselbe Wölbstein bei beiden Burgen vor[1]), Balga wird gleichzeitig mit Königsberg und Elbing, über dessen Bauformen wir auch nach den letzten Ausgrabungen nur wenig wissen, in der Hauptsache zwischen 1270 und 80 seine Burghäuser erhalten haben. Älter als Brandenburg müssen auch die erhaltenen Reste der Komturei Birgelau sein. Hier zeigt sich noch eine lockere Reihung der einzelnen Burghäuser ohne ein Bemühen um festen Zusammenschluß, so daß ein Teil des Burgbezirkes von Gebäuden frei bleibt wie in Graudenz und durch eine Mauer geschlossen werden mußte. Andrerseits ist das Streben nach möglichst quadratischem Grundriß unverkennbar. Die noch vorhandenen Gewölbeansätze lassen auf einfaches Kreuzgewölbe in der Art des Thorner Kapitelsaales schließen. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man die Burggebäude von Birgelau zusammen mit Königsberg in das Jahrzehnt 1270—80 setzt.

Zusammenfassend möge die Chronologie der wichtigsten Konventshäuser, soweit sie Steinbrecht in die Hochmeisterzeit setzt, noch einmal durch nebenstehende Tabelle veranschaulicht werden.

III.

Aus der durch diese Chronologie von den ersten primitiven Wehrbauten der Ritter bis zu der reifen Ausprägung ihrer Bauform festgelegten Stilentwicklung ergeben sich wichtige Aufschlüsse über den Ursprung des endgültigen Typus. Wir sahen, wie die Ritter zunächst keine bestimmte Auffassung auf dem Gebiete des Burgenbaus vertraten, sondern sich ganz an die vorgefundene natürliche und im Grundriß unregelmäßige Befestigungsweise der Preußen anlehnten. Ein Streben nach einer gewissen vereinfachenden Geradlinigkeit und Regelmäßigkeit, das die Verteidigung namentlich ebener Burganlagen bedeutend erleichtern mußte, macht sich etwas später, zuerst in Elbing und Thorn bemerkbar. Um die Mitte des Jahrhunderts begann man dann, die Burgplätze durch Mauern einzuzwängen, was sicherlich einen weiteren Schritt zur Vereinfachung bedeutete. Der Mauerring war, wie der Bauvorgang von Thorn und Königsberg beweist, der Beginn des Ausbaues in Stein. Gleichzeitig mit den Mauern wird man allgemein den Turm, das wichtigste Verteidigungswerk jener frühen Ordensbauten, in Angriff genommen haben. Für Thorn findet sich dieser Vorgang vollauf bezeugt, und auch die rettende Flucht der Burgbesatzungen von Birgelau und Brandenburg während der Eroberung dieser Plätze in den Turm zeigt die überragende Bedeutung gerade dieses Burgteiles und erklärt seinen frühen Ausbau in Stein[2]). Die isolierte Stellung, die er oft im Burgbezirk einnimmt, bewirkt, daß er noch lange als besonderes Bauwerk gegenüber den übrigen Teilen empfunden wird.

[1]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., Abb. 142e u. Abb. 154h.

[2]) Semrau, a. a. O. nimmt an, mit dem in der Urkunde erwähnten Turm sei der noch erhaltene unbedeutendere Wachtturm an der Südwestecke des Burggebietes gemeint. Die Ordensritter dürften jedoch kaum eine Ausnahme von dem im Burgenbau üblichen Vorgang gemacht haben. Danach gehören Ringmauer und Hauptturm immer zu den ältesten Bestandteilen. Die Sorge für die Wohngebäude kam erst später.

Namen	Letzte Gründung	Bau der Mauer	Ausbau in Stein	Ausbau nach Steinbrecht	Grundriß des Haupthauses Hofgröße	Gewölbe der Haupträume
Kulm	1232	6. Jahrzehnt	ca. 1260—70	(1235)	unregelmäßig fünfeckig	?
Thorn	4. Jahrzehnt	um 1255	1260—70 und später	1250—1260	unregelmäßig	Kreuzgewölbe im Kapitelsaal
Graudenz	4. Jahrzehnt	6. Jahrzehnt	ca. 1260—70 und später	1250—1260	unregelmäßig	?
Engelsburg	ca. 1237	6. Jahrzehnt	ca. 1260—70 und später	(1280—1290)	unregelmäßig	?
Elbing	1237	ca. 1251	ca. 1270—80 und später	(1240—1250	?	?
Balga	1239	ca. 1252/53	ca. 1270—80	1240—1250	unregelmäßig	Kreuzgewölbe
Christburg	1248	—	—	1250—1260)	?	?
Königsberg	1257	um 1258	ca. 1270—80 und später	1257	Rechteck ca. 70 m: ?	? ?
Birgelau	ca. 1260	nach 1263	ca. 1270—80 und später	1260—1270	beginnendes Rechteck	Kreuzgewölbe
Brandenburg	1267	—	1280—1290	1266—	Rechteck 37,80 : 25,50	Kreuzgewölbe
Papau	ca. 1280	—	1290—1300	1280—1290	Quadrat 17,70 : 17,70	Kreuzgewölbe
Marienburg	ca. 1280	—	1290—1300	1280—	Rechteck 32,80 : 27,00	Kappenteilg. a. d. Chorwand, sonst Kreuzgewölbe
Lochstedt	ca. 1270	—	1290—1300	1280	Rechteck 30,00 : 23,00	Kappenteilg. a. d. Chorwand, sonst Kreuzgewölbe
Mewe	ca. 1282	—	1300—1310	1282—	Rechteck 22,82 : 19,15	Einfaches Sterngewölbe ?
Golub	nach 1293	—	1300—1310	1300	Rechteck 22,60 : 17,80	Einfaches Sterngewölbe
Strasburg	nach 1300	—	1330—1340	1290—1300	Rechteck 24,00 : 1900,	?
Reden	1234	—	1330—1340	1290—1300	Quadrat 22,50 : 22,30	Fünfsternige Gewölbe
Tapiau	1351	—	1350—1360	1280—1290	Rechteck 24,08 : 21,00	?

In den ummauerten Bezirken standen zunächst noch Holzhäuser, daran kann nach den Bauvorgängen in Königsberg, Mewe und Marienburg, die einwandfrei über eine Verwendung älterer Holzhäuser unterrichten, nicht gezweifelt werden; die Tatsache ergibt sich zudem aus der allgemeinen geschichtlichen Lage. In Thorn muß 1263 wenigstens die Kapelle noch aus Holz gewesen sein. Für Marienburg und Reden nimmt auch Steinbrecht ein höheres Alter der Wehrmauern an.

Den Holzhäusern der frühen Burganlagen, so sorgsam ausgeführt und

umfangreich sie auch mitunter gewesen sein mögen — wir wissen leider nicht die geringste Einzelheit über ihre Ausgestaltung —, muß jede monumentale, den Platz bezwingende Bedeutung gefehlt haben. Das ergibt sich schon aus dem Wesen des Holzbaus und läßt sich in Preußen auch aus der Weiterentwicklung erschließen. Man wird die für die Bedürfnisse des Konvents oder der Burgbesatzung notwendigen Holzhäuser um den Burghof herum zusammengestellt haben, so daß in der Mitte ein freier Platz blieb. Die Nähe der Mauer gab ihnen Schutz, andrerseits verlangte die bequeme Verteidigung des Mauergürtels und die Gefährdung durch die Brandwürfe der Feinde einen Zwischenraum: den Parcham. Dieser schmale Umgang zwischen Hauswand und Wehrmauer wird zu einer Abart der Zwingerbildung des übrigen Wehrbaues. Regelrechte Zwinger wendet der Orden zum Schutze der Burghäuser gelegentlich, z. B. in Thorn und Königsberg, ebenfalls an.

Die Holzhäuser können, schon wegen ihrer sicherlich geringen Ausdehnung, den Burgplatz nicht immer geschlossen haben. Auch das wird aus der Weiterentwicklung ersichtlich. Als man dazu überging, Steinbauten aufzuführen, dürfte man sie zunächst ihren Vorgängern aus Holz einigermaßen angepaßt haben. Jedenfalls müssen sie noch recht bescheiden im Vergleich zu den ausgereiften Bauten gewesen sein, da sonst die vielfach erwähnte Erneuerung nicht zu begreifen wäre. Der „alte" Remter in Thorn, den man also in einer späteren Epoche durch einen „neuen" ersetzt haben muß, wurde bereits erwähnt. In Elbing fand man neben wenigen ganz altertümlichen Formsteinen in Menge solche, die Steinbrecht in die Zeit um 1300 setzt[1]). Eine Kapelle von Engelsburg, sicherlich nicht die erste, wurde 1339 geweiht[2]). Auch der Hauptflügel von Graudenz entstammte nach der überlieferten Abbildung als Neubau gewiß einer späteren Zeit. Fast allen Schloßbauten der Frühzeit, soweit wir sie noch beurteilen können, war eine Unausgeglichenheit eigentümlich, die durch das Nebeneinander älterer und jüngerer Bauten während ihrer langen Baugeschichte bedingt wurde. Daneben beweisen die zielbewußten Spätbauten aus einem Guß, daß sich die Entwicklung zu einer bestimmten Form erst allmählich vollzogen haben kann. Die frühen Steinburgen besitzen noch ganz den Charakter der lockeren Aneinanderreihung von Einzelhäusern, die nach außen hin nicht zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammengefaßt sind. Sie beherrschen den Burgplatz ebensowenig, wie es die Holzhäuser konnten: in Thorn steht der Gebäudekomplex verhältnismäßig klein in dem weiten Parchamgebiet, Elbing, dessen Hausgrundriß wir nicht kennen, muß ähnlich gestaltet gewesen sein, oder es müssen hier die Burggebäude gegenüber dem weiten Hofgelände keinen Hauptakzent ergeben haben. Bei den übrigen Burgen, die noch auf heidnische Anlagen zurückgingen, sprach die Enge des Bergplateaus mit und glich das Verhältnis von Platz und Bauten aus. Doch sind daraus Bildungen erwachsen, die mit ihrer Unregelmäßigkeit und ihrer Einzwängung zweifellos mehr Ähnlichkeit mit einer deutschen Bergburg als mit der späteren Ordensburg hatten.

[1]) Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 85.

[2]) Zitiert bei Steinbrecht, Preußen z. Zt. d. Landm., S. 52.

Je mehr Steinbauten jedoch im Innenbezirk der Ordensburg entstanden, um so stärker mußte sich mit immanenter Notwendigkeit ein ganz anderer Charakter ausbilden. Man brauchte für die Ausstattung einer Burganlage, die zugleich einen Ritterkonvent aufnehmen sollte, bestimmte Räume, die sich aus der Einrichtung des Ritterordens ergaben und bereits feststanden, als dieser nach Preußen kam. Diese Raumforderungen, die der Orden an jede Konventsburg stellte, waren den Gewohnheiten des Klosterlebens entnommen. Die Bruderschaft verlangte einen kirchlichen Raum für ihre Gottesdienste, einen Versammlungsraum: den Kapitelsaal, einen Raum für die Mahlzeiten: den Remter, einen Schlafraum: das Dormitorium, und bei größeren Anlagen noch ein besonderes Haus für den obersten Gebietiger und zugleich für Gäste. Für die Annahme, daß zunächst jeder Raum in einem eigenen Hause untergebracht war, würde neben dem natürlichen Widerstand, den primitive Holzbauten der Vielzahl großer Räume entgegenstellen, vielleicht auch der Umstand sprechen, daß des Ordens erstes Haupthaus, die Burg Kulm, nach dem Grundriß aus fünf Hausflügeln bestand. Auch für Engelsburg, das ja nach der Schilderung Peters von Dusburg schon früh besondere Bedeutung als Konventshaus gehabt haben muß[1]), ist, wie erwähnt, nachzuweisen, daß Kapelle und Kapitelsaal sich in besonderen kleinen Gebäuden befanden. Hier mag die geringe Baumöglichkeit auf der kleinen Grundfläche es veranlaßt haben, daß am alten Brauch noch besonders lange festgehalten wurde. Auch für Thorn könnte man annehmen, daß sich die Kapelle, die 1263 gebaut werden sollte, noch unter einem besonderen Dache befand, weil die vom Bischof geforderte Bauunterstützung sich lediglich auf sie bezieht. Aber schon früh, während der ersten Steinbauten, hat man wahrscheinlich zwei Räume, nämlich Kapelle und Kapitelsaal, unter einem Dache zusammengefaßt; denn sie liegen bei späteren Burgen fast regelmäßig in einem Flügel nebeneinander. Balga scheint nach dem Ausgrabungsergebnis Steinbrechts noch nicht zu dieser Lösung gelangt zu sein, denn hier lagen in der Reihenfolge: Kapelle, Remter, Kapitelsaal, alle Räume in einem zweimal geknickten Flügel. Die endgültige Anordnung bringt, soviel wir sehen können, zum erstenmal die Burg Birgelau, die ja in jeder Weise die beginnende Kristallisation des entwickelten preußischen Burgtypus darstellt (Abb. 6). Der einzige noch erhaltene Burgflügel zeigt im Hauptgeschoß zwei dreijochige, kreuzgewölbte Räume nebeneinander. Heise, der Herausgeber der westpreußischen Bau- und Kunstdenkmäler, möchte den östlichen Raum als die ursprüngliche Burgkapelle ansprechen, da seine schmale Ostwand Reste eines Fensters, ganz analog den Chorfenstern der sonstigen Kapellenräume aufweist[2]). Die Wölbung dieses Raumes liegt höher als die des benachbarten, wiederum ein Anzeichen, das für die Benutzung als Kapelle spricht. Dann kann in dem zweiten Raum nur der Kapitelsaal gesehen werden. An diesen Flügel, der noch steht, reihte sich ein nicht ganz senkrecht ansetzendes

[1]) Dusburg, a. a. O., S. 63, Abschn. 22 rühmt die Frömmigkeit der Ritter in Engelsburg, kurz nach der Schilderung der Eroberung Balgas, woraus nur zu schließen ist, daß ein Konvent bereits in dieser frühen Zeit bestand.

[2]) Bau- u. Kunstdenkm., Kr. Thorn, S. 111, Anm. 82.

Quergebäude, das mit der Länge seiner Außenfront nach der Vorburg hin lag und bis zum Eingangstor in der Mitte der Vorburgseite reichte. Die durch nichts gesicherte Überlieferung will nun allerdings in diesem Gebäude die Burgkapelle sehen, wogegen aber Heise mit Recht als Einwand die Fensterlosigkeit der noch ziemlich hoch erhaltenen Außenmauern anführt. Wie dem auch sei, für unsere Betrachtung würde es nur die Frage entscheiden, ob Birgelau noch zur alten oder schon zur neuen Plandisposition überging. Auch die Frage, ob ein steinerner Bergfrit vorhanden war, bleibt in diesem Zusammenhang bedeutungslos. Jedenfalls zeigt die Anordnung der einzelnen Burghäuser in Birgelau einerseits noch eine Lockerheit, andrerseits aber bereits ein festeres Einstellen auf den rechten

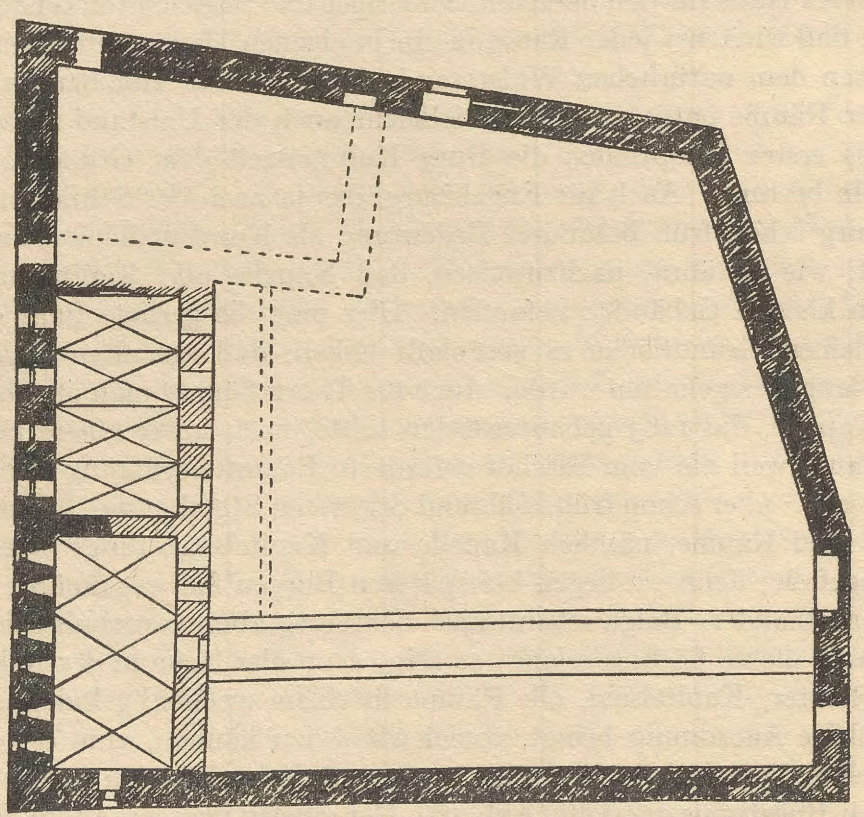


Abb. 6. Burg Birgelau. Grundriß des Haupthauses nach Steinbrecht.

Winkel und auf eine geschlossene Wirkung. Denn: an das Westende des erhaltenen Flügels stieß rechtwinklig ein anderer, jetzt durch Neubau ersetzt; wahrscheinlich enthielt er, wie die kleinen Fenster der Außenwand andeuten, den Schlafsaal. Die Hälfte der Vorburgseite und die vierte Seite des Hofes begrenzten, wie schon bemerkt, nur Mauern, die, weil kein fester Hauskörper ihnen eine senkrechte Richtung gab, ohne jeden Zwang des Geländes schräg aufeinander zugeführt wurden[1]).

Der Grundriß von Birgelau bildet demnach die beste Illustration für den

[1]) Vielleicht kann man in dem schrägen Verlauf der Mauer an der Vorburgseite noch einen weiteren Beweis dafür erblicken, daß hier erst später ein Gebäude, möglicherweise 1305, wie Heise auf Grund von Überlieferung annimmt, errichtet wurde.

Entwicklungsvorgang, der einsetzte mit der Beschränkung auf vier monumental ausgestaltete Steinhäuser, die langgestreckt waren, weil sie Säle enthielten. In Birgelau, das wohl nur einen kleinen Konvent besaß, brauchte man anscheinend noch keine vier Hausflügel. Erst in Brandenburg erfolgte die Zusammenfassung der vier Einzelhäuser zu einer einzigen kubischen Hauswirkung, indem man konsequent die vier notwendigen Gebäude zu einem Rechteck zusammenstellte, wobei allerdings, wie wir gesehen haben, der Hofraum noch eine ziemliche Ausdehnung erhielt.

Es ergibt sich also als Resultat der Untersuchung, daß der merkwürdige Kastelltyp in Preußen aus besonderen Bedingungen heraus im wesentlichen im Lande selbst entstanden ist. Die Ordensburg brauchte mehr große Häuser als die Dynastenburg, weil sie zugleich Kloster war. In diesem gleichen Zweck liegt die Einwirkung des Klosters, nicht im Vorbild der Klosteranlage an sich, die man sich nach primitiver Auffassung von der Entstehung der Ordensburg einfach wehrhaft gemacht denkt. Die großen Hausbauten mußten nach Einordnung, nach Beherrschung des Burgplatzes streben, die Vierzahl der Häuser, die sich herausgebildet hatte, trug den Rechtecktypus in sich. Daß ein Verlangen nach möglichst einfacher Grundrißgestaltung vielleicht schon von Anfang an neben dieser zwingenden Notwendigkeit bestand, braucht nicht geleugnet zu werden. Eine Kenntnis, aber nicht das unbedingte Vorbild der westdeutschen, südeuropäischen und orientalischen Kastelltypen kann bei der Planbildung selbstverständlich fördernd und wegweisend mitgewirkt haben. Diese selbständige Entwicklung der Deutschordensburg muß der Nachweis, wie sehr sie sich ihrem inneren Wesen nach von dem befestigten Kloster und von den verschiedenen Kastelltypen unterscheidet, noch klarer hervorheben.

IV.

Das Charakteristische im Aufbau einer Deutschordensburg bedarf noch einmal einer unterstreichenden Darstellung. Vier selbständige Häuser schließen sich zu einem würfelartigen Block um einen verhältnismäßig kleinen Innenhof zusammen. Die Breite des Hofes beträgt durchschnittlich ungefähr ebenso viel wie die zweier Burgflügel[1]). Die Auffassung der vier Flügel als selbständige Häuser drückt sich, abgesehen von der geschilderten Entwicklung, später vor allem darin aus, daß Hofmauern durch die Zwischenflügel durchgezogen wurden, was eine strenge, räumliche Trennung in Einzelgebäude hervorrief. Die so entstehenden Hauptflügel tragen an ihren Stirnseiten hohe, verzierte Giebel und haben durchgeführte Satteldächer, ganz nach der Art selbständiger Hausbauten. Nur als Ausnahme und dann meist auf späteren Umbau zurückführbar, findet es sich, daß der Hauscharakter der einzelnen Flügel einmal durch übergreifende Raumeinteilung getrübt wird[2]). Aus den Chroniken und urkundlichen Berichten

[1]) Beispiele: Brandenburg: Hoflänge 37,80 m, Hauslänge 65,40 m, Marienburg: 32,80 und 60,70 m, Mewe 22,80 und 47,40 m, Reden 22,50 und 52,50 m.

[2]) Z. B. kommen in Lochstedt beim Ansatz des Westflügels an den Nordflügel einige Unregelmäßig-

geht hervor, daß die Ordensleute selbst die einzelnen Flügel der Burganlage als selbständige Häuser ansahen. Nicolaus von Jerochim spricht außer vom „bethûs" auch vom „slâfhûs". Eindeutiger ist jedoch die häufige Erwähnung der „4 huser zu Ragnith" im Treßlerbuche beim Ausbau des dortigen Schlosses[1]). Durch den turmartigen, festen Zusammenschluß der vier Einzelhäuser, deren Mauerhöhen von Wehrgängen umzogen waren, wurde eine außerordentliche Verteidigungsfähigkeit erreicht.

Dehio und andere haben, wie einleitend bemerkt wurde, den Typus der Deutschordensburg mit italienischen Kastellen und besonders mit apulischen Burgbauten Kaiser Friedrichs II. in Verbindung gesetzt. Dabei hat zweifellos die nahe Beziehung des Ordens zu jenem Kaiser und zugleich die ungenaue Kenntnis von der Entstehungszeit des Typus irregeführt. In dem Jahrzehnt 1280—90, das die allerfrüheste Ausprägung der typischen Form hervorgebracht hat, bestanden die apulischen Schloßbauten schon zu lange[2]), als daß man an ihre Einwirkung aus geschichtlichen Gründen glauben könnte. Auch hat in dieser späteren Zeit die enge Verknüpfung des Ordens mit Unteritalien bereits aufgehört. Aber man stellt auch, wenn man den wesentlichen Ursprung der Deutschordensburg im Süden Europas sucht, diesen charakteristischen Burgtypus in eine ganz anders geartete Entwicklungslinie hinein.

Um nun die besondere Eigenart und kunstgeschichtliche Stellung der Ordensburg deutlich zu machen, wird es notwendig sein, etwas weiter auszuholen und einen kurzen Überblick über zwei grundverschiedene Entwicklungsreihen des Wehrbaues zu geben.

In Italien scheint sich, soweit die Forschungen bis jetzt erkennen lassen und soweit Europa in Betracht kommt, zum erstenmal ein besonderes Verteidigungsprinzip, das für das spätere Altertum und das ganze Mittelalter von außerordentlicher Bedeutung wurde, herangebildet zu haben. Bei der Anlage eines Wehrbezirkes baute man die Umwallung nicht kurvig, natürlichen Bodenlinien folgend, sondern geradlinig, regelmäßig. Damit war die Möglichkeit gegeben, eine größere Wallstrecke von einem einzigen Punkte aus flankierend zu beherrschen, eine Möglichkeit, die sich noch verstärkte, wenn dieser Flankierungspunkt der übrigen Wallfront vorgebaut wurde. Eckpunkte erlaubten sogar eine gute Übersicht und Beherrschung der Umwallung nach zwei Seiten. Man mußte also danach streben, solche bevorzugten Punkte bei Befestigungsbauten zu gewinnen und fand die idealste Form in der viereckigen und gleichseitigen Anlage. Ein solcher Wehrbezirk brauchte, rein theoretisch betrachtet, eigentlich nur vier Verteidiger, die an den Ecken ihren Standpunkt zu wählen hatten; je höher und sicherer dieser lag, um so größer der Vorteil gegenüber dem Feinde. Während die nordische Burg, wie gezeigt werden wird, den die gesamte Anlage beherr-

keiten vor. Dort würde auch nach Steinbrechts Rekonstruktion der Giebel nicht am durchlaufenden Flügel sitzen.

[1]) Steinbrecht, Hochmeisterzeit, S. 86.

[2]) Über die apulischen Schloßbauten vgl. Haseloff, Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, Leipzig 1920.

schenden Bergfrit ausbilden mußte, konnte die Turmform des Südens nur der Eck- und Mauerturm sein. In der Möglichkeit, diesen Turm beliebig zahlreich zu verwenden, lag die Stärke und vor allem die Ausdehnungsfähigkeit der italienischen Burgform. Es kann deshalb nicht überraschen, daß sie für die Entwicklung von größter Bedeutung wurde. Das Flankierungsprinzip mit seinen Folgeerscheinungen, den Eck- und Zwischentürmen, gab erst die Vorbedingung ab für die großen Wehranlagen des Mittelalters.

Die geradlinige Form der Befestigung beginnt in Italien mit der sogenannten Terramarekultur während der Bronzezeit. Diese Terramaren waren mit Wall und Graben im Rhomboid umzogene Siedelungen dorfartigen Charakters, nicht wesentlich größer als das Gelände einer Ordensburg[1]). Von den Italikern der Terramarekultur scheint die geradlinige Befestigung auf die Etrusker übergegangen zu sein, ohne daß wir allzu Sicheres darüber wissen. Jedenfalls befinden sich die Römer in vollem und weiter entwickeltem Besitze der vorgeschichtlichen Wehrprinzipien, die sie auch unter ähnlichen Gebräuchen anwenden: wie bei den Italikern der Terramarekultur spielt bei ihnen die Orientierung der Verteidigungsbezirke nach bestimmten Himmelsrichtungen eine Rolle. Die römische Verteidigungskunst hat verschiedene Typen der Befestigung ausgebildet, die sich stark voneinander unterscheiden. Bei der frühen Form zog man einen rechteckigen Erdwall oder eine Mauer um den Lagerbezirk, der durch einen schmalen Umgang von der Umwallung getrennt war. Die Innenbauten lagen im Mauerviereck nach einer besonderen Lagerordnung, jedenfalls nicht irgendwie zu Verteidigungszwecken gruppiert, mehr siedlungsartig wie bei den Terramaren. Flankierende Türme fehlten noch. Im germanischen Limesgebiet gibt es neben diesem Castrum die Burgusform, quadratisch im Grundriß, wenig umfangreich, oft nur ein Turm, und als Zwischenkastell nur für eine kleinere Besatzung bestimmt. Zuweilen erreicht die Burgusform, wie z. B. in Haslach, einmal größere Ausdehnung: aus dem Turm wird ein Haus mit einem quadratischen Innenhof. Die gleiche Dicke der rundumlaufenden Außen- und Hofmauern beweist zur Genüge, daß es sich hier lediglich um ein einziges Haus unter einem Dach handelt[2]).

In der Spätzeit der römischen Herrschaft am Rhein, nach dem Verlust des rechtsrheinischen Limesgebietes, tritt dort ein anderer Kastelltyp auf, der bedeutende Neuerungen zeigt und für die Weiterentwicklung wichtig wird. Sein Grundriß verläuft in der Regel immer noch quadratisch, aber seine Umfassungsmauern erhalten Eck- und Zwischentürme. Gewöhnlich sind ein oder zwei Eingänge vorhanden, während das ältere Castrum vier hatte. Auch die innere Einteilung ändert sich; die Wohnbauten der Besatzung rücken dicht an die Außenmauern heran und wirken im Grundriß durch ihre regelmäßige Kleinräumigkeit wie angesetzte Zellen. Anfangs scheinen sie, wie z. B. in Kreuznach und Horburg, nur aus Holz gewesen zu sein, allmählich aber geht ihr festes Steingefüge in den Verband der Mauer über. Von der Burgusform unterscheidet

[1]) Grundriß einer Terramare bei Montelius, Die vorklassische Chronologie Italiens.

[2]) Beispiele für beide Typen in: Fabricius, Hettner und Sarwey, Der obergermanisch-rätische Limes. Seit 1894.

sich dieser Typus durch das Fehlen der festen, gleich starken Hofmauer. Man merkt daher dem Grundriß deutlich die Entstehung der Form und ihr Wesen an: das Primäre war und bleibt die Außenmauer, in deren Schutz sich Wohnräume, ohne jede Eigenbedeutung als Architektur nach außen hin und als Wehreinrichtungen, stellen. Damit dürfte ein Wesenszug dieser Entwicklungslinie festgestellt sein, der sich auch späterhin noch auswirkt. Auf deutschem Boden wurden diese Kastellformen in Alzey, Zurzach, Irgenhausen, Schaan, Eining und an anderen Orten freigelegt. Die interessanteste Ausbildung jedoch erhielt dieser Typ in der Provincia Arabia. Kasr Bschèr, ein kleines, fast quadratisches Kastell, hat vier mächtige Ecktürme und einen durch flankierende Vorbauten geschützten Eingang. Im Innern laufen wiederum gleichmäßig, dem Grundriß nach zellenartig, die Kasernenräume an der Mauer entlang. Auch hier die einförmige Addition kleinerer Raumformen, vollständig der Mauer und dem Hof untergeordnet und nirgends zu einer größeren selbständigen Einheit zusammengefaßt[1]).

Das klassische Land des Kastelltyps wurde im Mittelalter Italien. Die römische Tradition muß hier, wie auf anderen Architekturgebieten so auch im Burgenbau nachgewirkt haben. Die eindringenden Fremdvölker dürften überall einheimische Befestigung vorgefunden oder ihre Kenntnis von den Grenzländern mitgebracht haben. Obwohl genaue Forschungen noch ausstehen, wird man mit dem Vorhandensein kastellartiger Burganlagen lange vor dem 12. Jahrhundert rechnen dürfen. Die charakteristische Ausprägung des italienischen Kastells läßt ohne weiteres den Zusammenhang mit der spätrömischen Kastellform erkennen.

Der Grundriß der alten Burg von Verona ist annähernd rechteckig und weist Vorburg und Ecktürme auf. An drei Seiten der Hauptburg und in der Vorburg sind Gebäude an die Außenmauer angelehnt, die genau wie beim spätrömischen Kastell eine streng regelmäßige, zellenartige Einteilung in Einzelräume zeigen. Eine ganz ähnliche Anordnung der Wohnräume, noch regelmäßiger durchgeführt, hat die Burg von Pavia. Auch in Asola (Provinz Mantua), bei dem sizilianischen Lustschloß Favara und bei vielen anderen Burgen bilden dem Baugefühl nach die Innengebäude nichts anderes als die bekannte, an die Mauer anlehnende, gleichmäßige Addition rundumlaufender Einzelräume, meist in mehreren Stockwerken. Selbst wenn die räumliche Einteilung des Burggebäudes sich komplizierter und unregelmäßiger gestaltet, wie z. B. bei der Burg der Este in Ferrara und bei der Burg Fontanellato, bleibt das hemmungslose Rundumlaufen und das Anlehnen der Wohnräume an die Außenmauern meist gewahrt. So spricht sich im italienischen Burgenbau immer wieder deutlich die Herkunft aus dem römischen Kastell aus; denn wie bei diesem ist in der Idee der Anlage die Außenmauer die primäre Form, während die Wohnbauten nur angefügt sind. In der Ausführung ergeben selbstverständlich in der Spätzeit der Entwicklung Außenmauer und Innengebäude ein festes Gebilde. Doch empfindet man bei jeder

[1]) Man vergl. hierzu: E. Anthes, Spätrömische Kastelle und feste Städte im Rhein- und Donaugebiet. X. Bericht der röm.-germ. Kommission 1917. E. Anthes u. W. Unverzagt, Das Kastell Alzey, Bonner Jahrbücher, 122, 1. Brünnow und Domaszewski, Die Provincia Arabia 1904—1906.



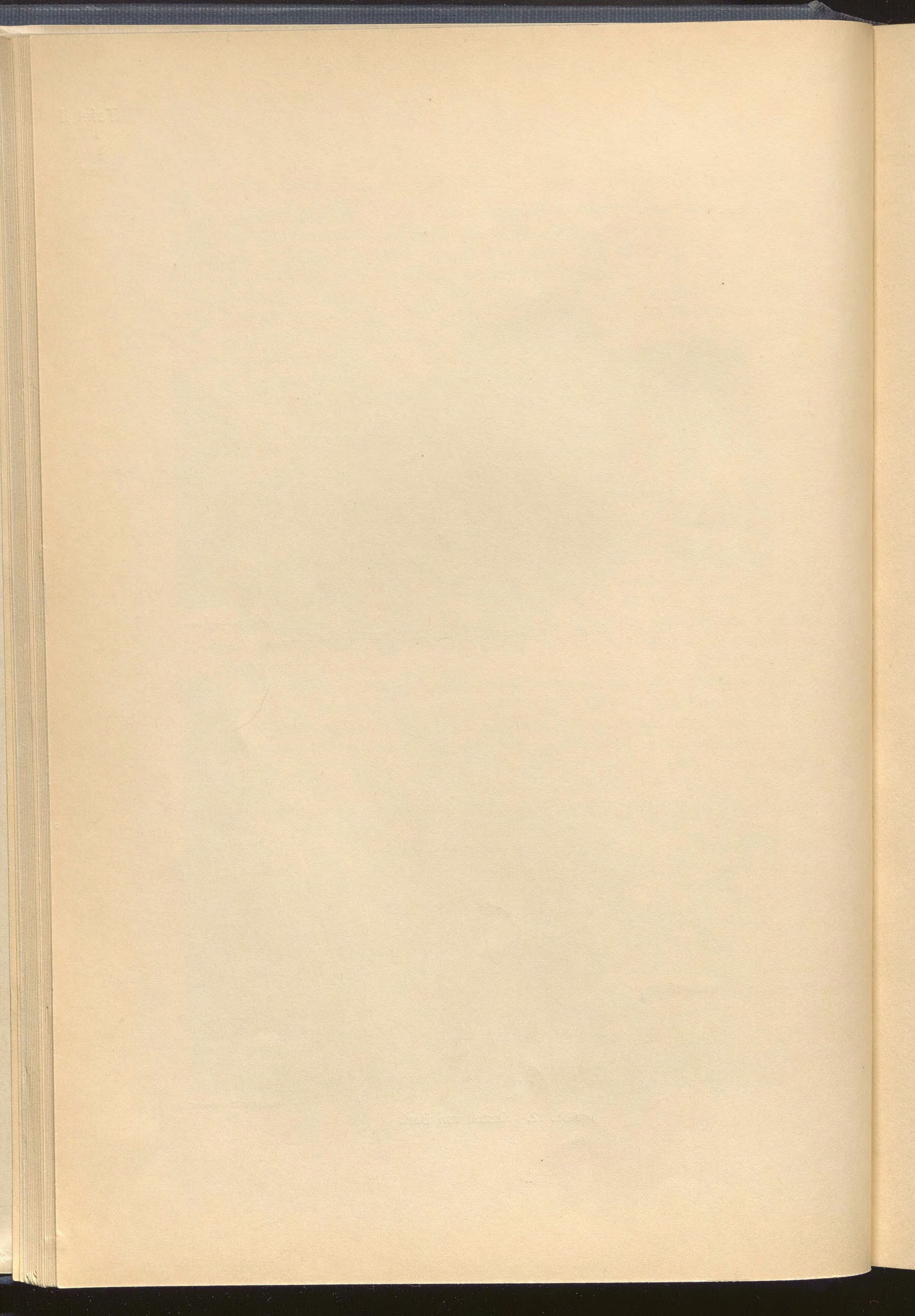
Phot. Dr. Fr. Stoedtner

Abb. 11. Colub, Gesamtansicht der Burg vom Drewenztal.



Phot. Prof. Dr. Haseloff

Abb. 12. Kastell von Bari.



italienischen Burg, z. B. dem Castello di Corte in Mantua, von außen neben den Türmen in erster Linie die Mauer, viel weniger das Wohngebäude. Von einer Vielzahl von Burghäusern kann aber bei der italienischen Kastellform nie die Rede sein, da außen und innen jede irgendwie wahrnehmbare Gliederung in Gebäude fehlt[1]).

Von dieser Auffassung weichen die Burgbauten der Hohenstaufen in Unteritalien nur wenig ab. Auf Friedrich II. gehen in der Hauptsache zwei Burgtypen zurück, die nichts weiter bedeuten als die Neufassung uralter Wehrbaugedanken. In Lucera, Termoli und an anderen Orten legte der Kaiser Burgen an, die aus einem starken, quadratischen Mittelturm und einem Zwinger bestehen, der aber durch Überwölbung mit dem Kernwerk in Verbindung gebracht ist. Dieser Typ, ohne Überdachung des Zwingers, war bereits den Byzantinern des 4. Jahrhunderts bekannt und ist identisch mit der Burgusform der Römer. Von den Kreuzfahrern wurde er in Syrien häufig angewandt, z. B. in Blanche-Garde (erbaut um 1160) und in Giblet (um 1200). Für einen Vergleich mit der Ordensburg kann dieser Typ nicht in Frage kommen. Die andere Burgform Friedrichs II., die in Bari und Trani auftritt, ist mit dem spätrömischen Kastell verwandt. Zwar zeigt die Anordnung ihres Grundrisses nicht mehr so rein und ausgeprägt die Zelleneinteilung, doch fehlt auch hier gänzlich die deutliche Zerlegung in einzelne Häuser oder eine Zusammenfassung zu festen Raumgruppen. Beim Kastell von Bari (Tafel 2, Abb. 12) greifen die Eckräume vollständig ineinander über, und nirgends wird im Grundriß die Selbständigkeit der einzelnen Seitenflügel ausgedrückt. Der Aufbau, ohne jede Betonung von Hausgrenzen durch Giebel, Dächer usw., läßt erst recht den Gedanken an Einzelhäuser nicht aufkommen[2]).

Anders verläuft die Entwicklung des Wehrbaues in Nordeuropa. Die Befestigungen der gesamten west- und nordeuropäischen Kulturkreise benutzen mit Vorliebe, schon von vorgeschichtlichen Epochen her, durch die Natur günstig vorbereitete Bodenverhältnisse, hauptsächlich also Berghöhen. Sie schließen sich eng an natürliche Geländelinien an, die immer unregelmäßig und meist kurvig verlaufen. Selbst in der Ebene bleibt die alte Gewohnheit bestehen, nur wird die Kurve gleichmäßiger, rundet sich zum Oval oder zum Kreis. Dazu kommt vielleicht das primitive Gefühl des ,,rund um sich herumbauens", das auch sonst in jenen Gegenden seinen Ausdruck findet. Die ideale Befestigung, namentlich in Norddeutschland, wird der kreisrunde Ringwall, der aber anscheinend erst spät, wahrscheinlich mit dem Beginn geschichtlicher Zeit, seine letzte Ausprägung erhielt. Kreisrunde Wehrbezirke boten bei kleinem Umfange einen nicht zu unterschätzenden Vorteil: theoretisch betrachtet, konnte von einem im Mittelpunkt stehenden Haus oder Turm ein Verteidiger beim Angriff alle Punkte des Walles gleich schnell erreichen, bei genügender Überhöhung auch gleich gut beobachten und mit den Schußwaffen schützen. Andrerseits wurde aber

[1]) Literatur: B. Ebhardt, Die Burgen Italiens. A. Goldschmidt, Die Favara des Königs Roger von Sizilien. Jahrb. der preuß. Kunstslg. XVI, 1895.

[2]) Literatur: Haseloff a. a. O. G. Rey, Études sur les Monuments de l'Architecture des Croisés en Syrie, Paris 1871.

die Verteidigung durch die kurvige Führung des Walles erschwert. Sie gestattete nämlich von jedem Punkte aus nur die Beherrschung eines verhältnismäßig kleinen Wallstückes, da ja der geradlinige Schuß der Kurve nicht zu folgen vermag. Der Theorie nach müßte also ein großer Ringwall, der nicht allein vom Zentrum aus beherrscht werden kann, und in geringerem Maße auch jede andere krummlinige Befestigung an jedem Kurvenpunkt einen Verteidiger hinstellen. Wie sehr aber gerade die nutzlose Anhäufung von Verteidigern einer Burg schadet, ist wohl ohne weiteres einzusehen. Als Resultat dieser Überlegungen ergibt sich die Tatsache, daß der den ganzen Burgbezirk beherrschende Hauptturm, der möglichst zentrale Bergfrit, der wesentliche Bestandteil der nordischen Burgform werden mußte. Im übrigen aber zeigten sich so viel Nachteile, daß es nicht überraschen kann, wenn allmählich das südliche Flankierungsprinzip und damit die rechtwinklige Burgform nach dem Norden vordringt[1]).

Wie verhalten sich nun im Norden die Wohnbauten zu der Umwallung? Das nordische Prinzip rundlicher, auf Zentralverteidigung angewiesener Umwallung mußte das in der Mitte oder an einer sonstwie das ganze Gelände beherrschenden Stelle des Bezirkes liegende Haus oder den Wohnturm hervorrufen. Bei Dynastenburgen, die nicht viel Wohnraum brauchten, war das zunächst durchweg der Fall. Aber es gab noch eine andere Art von Wehranlagen: die Sippen- oder Volksburgen. Hier hatte jede Familie oder jeder Familienzweig Anspruch auf besondere Wohnmöglichkeiten. Für so viele Bedürfnisse war in der Mitte des Burgbezirkes, dessen Ausdehnung infolge seiner natürlichen und kurvigen Begrenzung meist nur klein war, kein Platz. Man stellte also die einzelnen Häuser hinter die Umwallung und reihte sie geschlossen aneinander, damit sie den Schutz des Innenbezirkes vermehrten. Im Norden erhielt sich viel länger die Erd- und Holzbefestigung, die nur eine geringe Wallhöhe zuließ. Es ist daher nicht verwunderlich, daß der Häuserring bald den Hauptschutz der Burg übernahm und die Umwallung davor nur noch vorgeschobene Verteidigungslinie, Zwingerbegrenzung wurde. So entstand die mittelalterliche Form der Rand- oder Gadenburg, die man, wenn mehrere Ritterfamilien sie bewohnten, auch Ganerbenburg nannte. Das schönste Beispiel einer solchen Ganerbenburg ist Schloß Eltz an der Mosel. Aber auch die einfachen Volksbefestigungen zeigen, vielleicht noch häufiger, diese Art der Platzverteidigung. Gerade bei wehrhaften Friedhöfen benutzte man gerne die Gaden, selbständige kleine Wohnhäuser, die zu einem schützenden Ring vereinigt wurden[2]).

Damit ist ein grundlegender Unterschied zwischen wichtigen Typen der südlichen und nördlichen Entwicklung der Wehrarchitektur gekennzeichnet: der

[1]) Beispiele für nordische vor- u. frühgeschichtliche Anlagen außer in zahlreichen Einzelschriften besonders reichhaltig bei Oppermann-Schuchhardt, Atlas vorgeschichtlicher Befestigungen in Niedersachsen, Hannover 1887—1916.

[2]) Zur römischen und nordischen Burgform vgl. auch Swoboda, Römische und romanische Paläste, Wien 1919. Die Ansicht Swobodas kann jedoch nicht geteilt werden, da seine Auffassung die nordische, vorgeschichtliche Entwicklung zu wenig berücksichtigt. Über Kirchhofsgaden: Clasen, Wehrbau und Kirchenbau, Diss., Kiel 1922 (ungedruckt).

südliche Kastelltyp ordnet, wenigstens der Idee nach, den Wohnraum der besonders stark ausgebauten Außenmauer unter, während die Gadenauffassung die aneinander gereihten Wohnhäuser selbst zur Verteidigung benutzt.

Mit den Römern ist aber das geradlinige Befestigungsprinzip auch nach Norden vorgedrungen. In den Ländern am Rhein, besonders am Niederrhein, gibt es eine Burgform, die eine vollständige Durchdringung beider Entwicklungen darstellt. Die niederrheinisch-holländische Wasserburg, etwa in der Anordnung, in der sie uns in Genap und Cleydael (Holland) überliefert wurde, zeigt die Gadenauffassung: Einzelhäuser stehen rechtwinklig um einen Innenhof herum und schließen ihn kastellartig ab. Man hat die rundliche Randburg lediglich in eine viereckige umgewandelt, weil man die Vorteile dieser Anordnung zu schätzen wußte. Bezeichnend ist auch das Vorkommen nur eines einzigen Eckturms

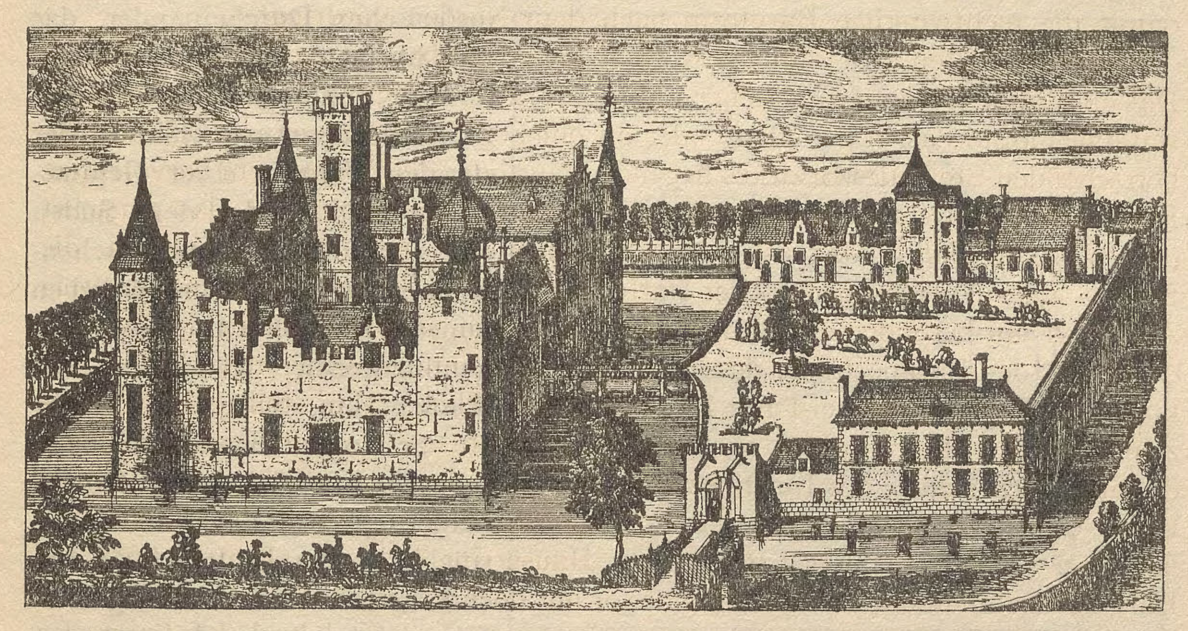


Abb. 7. Kastell Cleydael. Nach Leroy.

in Genap; doch steht er nicht flankierend vorgebaut, sondern in die Häuserflucht eingereiht. Cleydael (Abb. 7) besitzt vier leicht flankierende, kleinere Ecktürme, aber dazu noch einen besonderen Bergfrit in einer der Innenecken. Man ersieht daraus, wie wenig das Prinzip der Flankierungstürme verstanden wurde und wie sehr man an der nordischen Turmform festhielt. Am Rheine gibt es neben diesem Typus der Wasserburg noch einen rein nordischen, kurvig begrenzten, der als Beispiel durch Hülchrath oder Linn vertreten sein mag, und eine mehr südliche Kastellform, etwa in Kempen und Zülpich[1]).

Es dürfte auf den ersten Blick einleuchten, daß die Deutschordensburg mit keiner Burgform so große Ähnlichkeit hat, wie mit der niederrheinischen von der zuerst geschilderten Art. Auch die preußische Burg ist ihrer Idee und Entstehung nach eine Rand- oder Gadenburg. Sie unterscheidet sich von dem

[1]) Literatur: J. Leroy, Kasteelen en Heerenhuizingen der Eedelen van Brabant enz, Leyden 1699. Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinlande.

südlichen Kastelltyp dadurch, daß sie aus vier als Einzelhäuser auffaßbaren Teilen besteht, so eng auch diese Teile andrerseits zu einer Baueinheit zusammengeschlossen werden. Daher auch das Fehlen der durchgebildeten Flankierungstürme, die im Süden den wesentlichen Bestandteil des Burggebildes ausmachen. Nur einmal finden sich im 14. Jahrhundert die mächtigen Ecktürme des Südens, bei der Ordensburg Schwetz, und zwar, da der eine als Hauptturm stärker ausgebildet wurde, in der rheinischen Auffassung von der Art der Kempener Burg. Im übrigen beherrscht der Bergfrit als einziger Wehrturm die Anlage. Auch hierin kann eine Verwandtschaft mit dem Typ von Genap und Cleydael erblickt werden. Die Einzelhäuser selbst sind bei diesen holländischen Burganlagen zahlreicher und unregelmäßiger in Länge und Höhe. Es fehlt der Gesamtburg die einheitliche Zusammenfassung, sie behält immer einen Rest von dem malerischen Durcheinander, das die übrigen nordischen Burgformen charakterisiert. Die Deutschordensburg steht in der straffen Einheit ihrer Gesamterscheinung wieder dem Süden näher, nimmt also eine Zwischenstellung zwischen der südlichen reinen Kastellform und der quadratischen Randburg des Nordens ein.

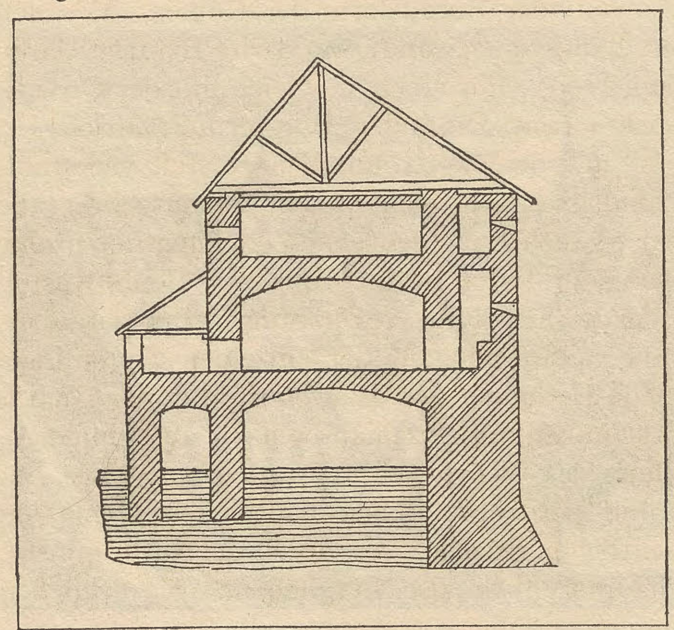


Abb. 8. Kirchhofsbefestigung von Feldbach (Österreich). Durchschnitt durch einen Gaden.

Schon aus dieser Sonderstellung, die folgerichtig aus den immanenten Bedingungen herauswächst, muß geschlossen werden, daß die Deutschordensburg keine Übernahme oder Veränderung eines anderen Burgtypus bedeuten kann. Die Gadenbefestigung, das eine Stilprinzip, war ein uraltes Wehrprinzip des Nordens, die geradlinige Befestigung als zweites rückte in drei verschiedenen Entwicklungswellen nach Norden und Osten vor: Römer brachten sie an den Rhein, Karl der Große übertrug sie, wenn auch in stark rudimentärer Form, nach dem Sachsenland; in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kam sie durch die Ordensritter nach Preußen. Gleiche Voraussetzungen müssen gleiche Formen ergeben. Darin und in keinem anderen Grunde ist die Ähnlichkeit der preußischen Burganlage mit dem Kastell des Südens und der niederrheinischen Wasserburg zu suchen. Der Klosterzweck, der weite, lange Säle verlangte, tat sein übriges, indem er bei der monumentalen Vereinheitlichung der Gesamterscheinung mitwirkte.

Die Klosteranlage gehört einer ganz anderen Entwicklungslinie an, auf die einzugehen sich erübrigen dürfte, da sie im allgemeinen bekannter ist als die

der verschiedenen Wehrbauten. Die Übereinstimmung der Raumforderungen und auch die der Raumbildungen bei Ordensburg und Klosterbau wurde bereits an anderer Stelle betont. Die Raumanordnung trug zweifellos zu der Entstehung des rechtwinkligen Grundrisses in Preußen bei. Andere Einflüsse des Klosters auf die Ordensburg lassen sich nicht nachweisen. Das Dominierende bei der Ordensburg blieb immer der Wehrzweck, und seine Ausgestaltung fand an den Formen des Klosterbaues nicht den geringsten Anhalt. Befestigte Klöster, die es in großer Anzahl gegeben hat, sahen durchweg ganz anders aus als eine Ordensburg. Meist glichen sie Stadtbefestigungen, d. h. die Innengebäude, vielleicht mit Ausnahme von Chor und Westbau der Kirche, blieben unbefestigt, eine regelrechte Wehrmauer übernahm die Verteidigung. Oder sie glichen Bergburgen, wie z. B. die bekannte Klosterbefestigung St. Michel in der Normandie. Kamen einmal wehrhafte Klostergebäude vor, wie z. B. bei dem jetzt verschwundenen Kloster St. Allyre bei Clermont, dann hatten sie trotz ihrer rechteckigen Anlage nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Kastell (Abb. 9). Schon der ganz anders geartete Aufbau der Klostergebäude konnte niemals zu einer der Ordensburg ähnlichen Verteidigungsanlage kommen. Die Haupträume befanden sich beim Kloster in der Regel zu ebener Erde, in ein oberes Stockwerk legte man gewöhnlich nur niedrigen und unbedeutenden Wohnraum. Der Aufbau des Ordenshauses hat einen ganz anderen Ursprung. Für die Gaden und besonders für die weitverbreitete Kirchhofsbefestigung gab es eine uralte Form, die im Prinzip vollständig mit dem Aufbau der Ordensburghäuser übereinstimmt, wenn sie auch meist einfacher in der baulichen Durchbildung bleibt. Als Beispiel mag ein Gaden des wehrhaften Friedhofs (Tabor) von Feldbach (Abb. 8) in der Steiermark genannt werden. Der Keller, der bei anderen Bauten dieser Art und bei der Ordensburg vorkommt, fehlt hier. Der übrige Aufbau entspricht dem eines Ordenshauses. Ein Erdgeschoß diente als Wirtschaftsraum. Darüber lag das Hauptgeschoß mit dem Wohnraum, zugänglich von einem vorgebauten Umgang aus. Über dem Hauptgeschoß befand sich ein niedriger Speicher, daneben lief in der Dicke der Außenmauer der Wehrgang. In Feldbach ist, im Unterschied von den Ordensbauten, ein zweiter Wehrgang unter dem ersten, neben dem Hauptgeschoß vorhanden[1]).

Entscheidend für die Frage des Klostereinflusses bleibt jedoch die Tatsache der unregelmäßigen Anlagen in der Frühzeit. Gäbe wirklich der Klosterzweck den Hauptgrund für die Kastellform ab, weshalb sind dann gerade die ersten Anlagen, die doch auch schon Klosterbedeutung hatten, vollständig als Burgen aufgefaßt und ohne die übliche klosterhafte Anordnung gebaut? Erst die allmähliche Auswirkung all der verschiedenen immanenten Gestaltungsprinzipien schuf in Preußen eine Burgform, die mit Notwendigkeit einen in ihrer Gesamtheit eigenartigen und selbständigen Typus darstellt.

[1]) Über den Tabor von Feldbach vgl. Mitteilgn. d. k. k. Zentralkomm., Bd. 13, 1868, S. 54.

AUS DER LITERATUR DES JAHRES 1924

Bei der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes mußte äußerste Beschränkung geübt werden. Vollständigkeit ist in keiner Beziehung erstrebt, erscheint auch nicht wünschenswert. Es sollte nur das verzeichnet werden, was als einigermaßen wichtig für die neuere europäische Kunstgeschichte gelten konnte. Die Aufführung von Neuauflagen mußte unterbleiben. Leider war es auch aus äußeren Gründen nicht angängig, das Kunstgewerbe zu berücksichtigen. Eine Ergänzung nach dieser Seite wird sich hoffentlich in den nächsten Jahrgängen durchführen lassen.

I. KUNST UND KUNSTGESCHICHTE

A. Allgemeines.

Coellen, Ludwig, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Fraisa bei Darmstadt, Arkadenverlag.

Hedicke, Robert, Methodenlehre der Kunstgeschichte. Ein Handbuch für Studierende. Straßburg, J. H. E. Heitz.

Dvořák, Max, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München, R. Piper & Co.

— Kunstbetrachtung; Vortrag, gehalten am Denkmalpflegetag Bregenz 1920. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 85—91.

Benesch, Otto und Dvořák, Max, Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 159—197.

Panofsky, Erwin, „Idea". Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig, Teubner in 4°, Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 5.

Zierer, Ernst, Kunst- und Weltgesetze. Neue Wege ihrer Erforschung. Stockholm, Nordiska Boktryckeriet.

Schlosser, Julius, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, A. Schroll & Co.

Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker. 2. Bd. Von Passavant bis Justi. Leipzig, E. A. Seemann.

Jahn, Joh., Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen: Cornelius Gurlitt, Carl Neumann, A. Kingsley-Porter, Julius v. Schlosser, A. Schmarsow, J. Strzygowski, H. Tietze, K. Woermann. Leipzig, F. Meiner.

Strzygowski, Josef, Die europäische Kunst. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 39—55.

Dvořák, Max, Die Entstehung der christlichen Kunst. Jahrbuch für Kunstgeschichte des Kunsthist. Instituts des Bundesdenkmalamts Wien, Bd. II (XVI), S. 1—13.

Braun, Joseph S. J., Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. München, Alte Meister Guenther Koch & Co., 2 Bde.

Michel, André, Histoire de l'art, T. VII, 1: L'art en Europe au XVIIIe siècle; France 1700—1750, Italie, Pays-Bas, Allemagne, Scandinavie, Russie. Paris, A. Colin in 8°.

Bossert, T. H., Das Ornamentwerk. Eine Sammlung farbiger Ornamente und Dekorationen. Geleitwort von Otto v. Falke. Berlin, E. Wasmuth.

Wölfflin, Heinrich, Italien und das deutsche Formgefühl. Herausgegeben vom Immermann-Bund, Düsseldorf.

Bertaux, Mélanges, Recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux. Paris, E. de Boccard in 8°.

Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst und Geistesgeschichte; zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern. München, Hugo Schmidt.

B. Ikonographie.

Brutails, Auguste, L'origine de l'iconographie du moyen-âge. Bibl. de l'École des Chartes. Bd. 85 S. 148—163.

Marcel, Laurent, Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint Denis. Revue archéologique, V. Bd. 19, S. 79—87.

Doren, A., Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. Bibliothek Warburg, Vorträge 1922/23; I, S. 71—144.

Schramm, Percy Ernst, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters. Bibliothek Warburg, Vorträge 1922/23; I, S. 145—224.

Luquet, G. H., Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien. Rev. archéologique, V. Bd. 19, S. 137—149.

Lesueur, Frédéric, Les fresques de Saint-Gilles de Montoire et l'iconographie de la Pentecôte. Gazette des Beaux-Arts; V. Bd. 9, S. 19—29.

Masseron, Alexandre, Saint-Yves. Paris, H. Laurens in 12⁰ (L'art et les saints).

Levi, Ezio, L'epopea mediaevale nelle pitture del Palazzo Chiaramonte a Palermo: La storia di Elena. Dedalo, Bd. V, S. 133—147.

Günther, Maria, Rudolf, Die Bilder des Genter und Isenheimer Altars, Teil 2: Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars. Studien über christliche Denkmäler. Leipzig, Dieterich.

Facchinetti, Vittorino, Iconografia Francescana. Milano, casa editrice S. Lega Eucaristica in 8⁰.

Laborde, A. de, La Mort chevauchant un boeuf: l'origine de cette illustration de l'office des Morts dans certains livres d'Heures de la fin du XVe siècle. Paris, F. Lefrançois, in 4⁰.

Kurth, Betty, Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance. Städel-Jahrbuch, Bd. III, S. 49—54.

Lenz, Oskar, Über den ikonographischen Zusammenhang und die literarische Grundlage einiger Herkuleszyklen des 16. Jahrhunderts und zur Deutung des Dürer-Stiches B. 73. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. N. F. Bd. I, S. 80—103.

Heyde, James H., L'iconographie des quatre parties du monde dans les tapisseries. Gazette des Beaux-Arts; V. Bd. 10, S. 253—272.

C. Einzelne Epochen und Stile.

Sybel, Ludwig v., Probleme der christlichen Antike. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte usw. Bd. III.

Schlosser, Julius, Die Kunst des Mittelalters = Die sechs Bücher der Kunst, Bd. 3. Berlin-Neubabelsberg, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion.

Frankl, Paul, Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 107—125.

Koht, Halvdan, Le problème des origines de la Renaissance. Revue de synthèse historique. XXXVII, S. 107—116.

Escher, Konrad, Kunst der Renaissance = Die sechs Bücher der Kunst, Bd. 4. Wildpark-Potsdam, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion.

Weisbach, Werner, Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien = Propyläen - Kunstgeschichte 11. Berlin, Propyläen-Verlag.

Sitwell, Sacheverell, Southern Baroque Art. . . . Italy and Spain . . . 17th and 18th centuries. London, Grant Richards in 8⁰.

D. Einzelne Länder und Ländergruppen.

Deutschland.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, 1. Berlin, de Gruyter & Co.

Schmitz, Hermann, Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland. München, F. Bruckmann.

Berliner, Rudolf, Beiträge zur bayrischen Kunst und Kunstgewerbegeschichte. 1. Der Deutsch-Römer Georg Kopp. 2. Eine Münchener Glashütte im 17. Jahrhundert. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst. N. F. Bd. I, S. 104 bis 125.

Frankreich.

Smith, Baldwin, A source of mediaeval style in France. Art Studies, Bd. II, S. 85—112.

Schneider, René, L'art français: Moyen-âge, Renaissance. Paris, H. Laurens.

Lapauze, Henry, Histoire de l'Académie de France à Rome 1661—1910. Paris, Plon-Nourrit, 2 Bde. in 8⁰.

Hildebrandt, E., Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg, Akadem. Verlagsgesellschaft, Athenaion.

Italien.

Enlart, C., L'art roman en Italie, 2e série. Paris, A. Morancé.

Rizzo et Toesca, Storia dell'arte classica italiana, Bd. III. Torino, Unione tip.-edit. torinese in 4⁰.

Venturi, Lionello, La critique d'art en Italie à l'époque de la renaissance III: Pierre Arétin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art à Venise au XVIe siècle. Gazette des Beaux-Arts, V; Bd. 9, S. 39—48.

— La critique d'art en Italie à l'époque de la renaissance IV: Vasari. Gazette des Beaux-Arts, Bd. V, 9, S. 300—312.

Orbaan, A. F., Parmezaansche Gegevens. Oud Holland, Bd. 41, S. 250—257.

Noack, Friedrich, Des Kardinal Albani Beziehungen zu Künstlern. Cicerone, Bd. XVI, S. 402ff., S. 451ff.

Niederlande.

Album de l'art belge ancien et moderne. Notices

par L. Bénédite, E. Verlant et Fierens-Gevaert. Paris, G. van Oest.

Andere Länder.

Jorga, N., L'art populaire en Roumanie. Paris, J. Gamber.

Fannina, W., L'art de la vieille Russie. Trad. Maurice Bloch. Paris, G. Grès in 8⁰.

Dresdner, Albert, Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance = Jedermanns Bücherei. Breslau, Ferdinand Hirth.

Canton, F. L. S., Fuentes literarias por la historia del arte español, Bd. I. Madrid.

Kühnel, Ernst, Maurische Kunst = Die Kunst des Ostens, herausgeg. von William Cohn, Bd. IX. Berlin, Bruno Cassirer.

II. BAUKUNST

Allgemeines.

Höver, Otto, Vergleichende Architekturgeschichte. München, Allgemeine Verlagsanstalt.

Zucker, Paul, Der Begriff der Zeit in der Architektur. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 237—245.

Mittelalter.

Rave, Paul Ortwin, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit = Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, herausgegeben von Eugen Lüthgen, Bd. 8, Bonn, K. Schroeder.

Roosval, Johnny, Den Baltiska Nordens Kyrkor. Uppsala, J. A. Lindblad.

Crisp, Sir F., Mediaeval gardens, edited by C. Childs Paterson. London, Lane; 2 Bde. in 4⁰.

Neuzeit.

Kurth, Wilhelm, Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts. — Bauformenbibliothek Bd. 19. — Stuttgart, Jul. Hoffmann.

Deutschland.

Riehl, Hans, Baukunst in Österreich, Bd. I: Das Mittelalter. Wien, Österr. Schulbücherverlag in 8⁰ = Deutsche Hausbücherei, Bd. 203.

Richter, Otto, Die spätromanische Baukunst in Sachsen und am mittleren Rhein. Neues Archiv für sächs. Geschichte und Altertumskunde. Bd. 44, S. 55—70.

Bruhns, Leo, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Freiburg i. Br., Urban-Verlag.

Braun, Edmund Wilh., Biographisches über Heinrich Parler von Gmünd den Jüngeren. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 287—289.

Rosemann, Heinz, Die zwei Entwürfe im Regensburger Domschatz. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst; N. F. Bd. I, S. 230—262.

Kempen, Wilhelm van, Der Baumeister Cornelis Ryckwaert. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Brandenburgs und Anhalts im 17. Jahrhundert. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 1, S. 195—266.

Braun, Edmund Wilhelm, Eine signierte Handzeichnung des Johann Bernhard Fischer von Erlach. „Belvedere" Wien, Bd. VI, Forum S. 6—7.

Eisler, Max, Die Handzeichnungen von Salomon Kleiner. Cicerone, Bd. XVI, S. 475—482.

Grisebach, August, Carl Friedrich Schinkel. Leipzig, Inselverlag in 4⁰ — Deutsche Meister. —

England.

Davenport, Cyril, Architecture in England. London, Methuen in 8⁰.

Gotsch, J. Alfred, Early Renaissance architecture in England. London, Batsford.

Edwards, A. Trystan, Sir William Chambers. London, Benn in 8⁰ (Masters of Architecture.)

Ramsey, Stanley C., Inigo Jones. London, Benn in 8⁰ (Masters of Architecture).

Stratton, Arthur, Some 18th century designs for interior decoration selected from the published works of Abraham Swan. London, Tiranti in 4⁰.

Barman, Christian, Sir John Vanbrugh. London Benn in 8⁰ (Masters of Architecture).

Frankreich.

Enlart, Camille, Manuel d'archéologie française I: Architecture réligieuse. 3e partie: Table analytique des matières par Rémy Delauney. Paris, A. Picard in 8⁰.

Verrier, Jean, Les églises romanes d'Auvergne. Les Beaux Arts, Bd. II, S. 225—240.

Kaufmann, Emil, Die Architekturtheorie der franz. Klassik und des Klassizismus. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 197—237.

Italien.

Monti, Emma, L'architetto Petitot: Uno spiraglio d'arte francese in Italia. Bollettino d'arte II, Bd. 4, S. 252—276.

Rinaldis, Aldo de, Forme tipiche dell'architettura napoletana nella prima metà del quattrocento. Bollettino d'arte II, Bd. 4, S. 162—183.

Schubring, Paul, Die Architektur der italienischen Frührenaissance = Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, Bd. 3. München, Hugo Schmidt.

— Die Architektur der italienischen Hochrenaissance = Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen. Bd. 4. München, Hugo Schmidt.

Malaguzzi-Valeri, F., Bramante. Roma, Soc. editrice d'arte illustrata in 4⁰ (Bibliotheca d'arte illustrata; Architetti del XV al XVIII secolo).

Frey, Dagobert, Ein unbekannter Entwurf Giuliano da Sangallos für die Peterskirche in Rom. — Miscellanea Fr. Ehrle, Bd. II, S. 432. Rom, G. Bardi.

Lavagnino, Emilio, L'architetto di Sisto IV. L'Arte, Bd. 27, S. 4—13.

Lukomsky, G. K., Andrea Palladio. (Aus dem Russischen übertragen von Eva Luther.) Schriften und Abhandlungen zur Kunst und Kulturgeschichte. München, Allgemeine Verlagsanstalt.

Hempel, Eberhard, Francesco Borromini = Römische Forschungen des kunsthistorischen Institutes Graz. Herausgegeben von Hermann Egger. Wien, A. Schroll & Co.

Niederlande.

Vermeulen, E., Handboek tot de geschiedenis der nederlandsche bouwkunst. S'Gravenhage, M. Nijhoff in 8⁰.

Andere Länder.

Grdanitchky, D., L'influence occidentale sur l'architecture religieuse en Rascie (ancienne Serbie) du XIIe au XIVe siècle. Belgrade, S. Simeon Miritotchivi in 8⁰ (Diss. Freiburg i. d. Schweiz.)

Rose, Hans, Nikodemus Tessin der Jüngere und der Neubau des Schlosses von Stockholm. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 245—272. München, Hugo Schmidt.

Mayer, August L., Das romanische Kapitell in Spanien. Ein systematischer Versuch. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 83—105. München, Hugo Schmidt.

III. PLASTIK

Allgemeines.

Landsberger, Franz, Vom Wesen der Plastik. Ein kunstpädagogischer Versuch. Wien, Rikola-Verlag.

Mittelalter.

Jalabert, Denise, La sculpture romane = La culture moderne. Bd. 4. Paris, Stock in 12⁰.

Aubert, Marcel, La sculpture romane des routes de pèlerinage d'après M. Kingsley Porter. Gazette des Beaux-Arts, V; Bd. 9, S. 372—376.

Wilm, Hubert, Gotische Charakterköpfe. München, F. Bruckmann.

Neuzeit.

Schmitt, Otto, Barock-Plastik, = Veröffentlichungen der Skulpturen-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts und der Städel-Galerie in Frankfurt a. M., Bd. I. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

Deutschland.

Buchkremer, Joseph, Die Wolfstür der Aachener Münsterkirche. Aachen, Creutzer.

Hamann, Richard, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 1—48.

Panofsky, Erwin, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. München, Kurt Wolff, 2 Bde. in 4⁰.

Beenken, Hermann, Romanische Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert). — Handbücher der Kunstgeschichte, herausgegeben von Georg Biermann. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Karlinger, Hans, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050—1260 (Denkmäler deutscher Kunst, herausg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft). Augsburg, Dr. Benno Filser.

— Beiträge zur romanischen Plastik des 11. Jahrhunderts in Süddeutschland. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, N. F. Bd. I, S. 17—19.

Middeldorf, U. und Meyer, E., Zwei neu gefundene Köpfe vom Heiligen Grab in Gernrode.

Jahrbuch d. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 34—37.

Goldschmidt, Adolph, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg = Denkmäler der Deutschen Kunst, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Berlin, B. Cassirer.

Kutter, Paul, Die ältesten figuralen Grabmäler im Rheinlande. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 62—89.

Schippers, Adalbert, Zwei rheinische Skulpturen aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 165—173.

Morper, Josef, Zur Technik des Reiterstandbildes im Dom zu Bamberg. ,,Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 15—21.

Möllenberg, Walter, Das Reiterstandbild auf dem Alten Markt zu Magdeburg = Neujahrsblätter der Hist. Kommission f. d. Provinz Sachsen. Heft 45.

Schmitt, Otto, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. 2 Bde. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt in 4°.

Weise, Georg, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten = Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. I. Reutlingen, Gryphius-Verlag.

André, Gustav, Eine unbekannte Grabfigur aus dem 13. Jahrhundert (in Philippstal a. d.Werra). Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 49—54.

Lill, Georg, Ein fünftes Werk des Erminold-Meisters? ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 319—321.

Beenken, Hermann, Süddeutsche Steinmadonnen um 1300. ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 65—71.

Ernst, Richard, Die Klosterneuburger Madonna. ,,Belvedere" Wien, Bd. V, S. 97—118.

Busch, R., Gotische Häusermadonnen in Mainz. Coblenz, Rheinische Verlagsgesellschaft.

Escherisch, Mela, Mainzische Madonnen. ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 431—438.

Passarge, Walter, Der Kruzifixus aus Heinrichs ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 231—236.

Beitz, Egid, Die Quellen der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und Heinrichs. ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 722—723.

Bacci, Pèleo, Un crocifisso tedesco-renano del XIV sec. in S. Giorgio de' Teutonici di Pisa, Bolletino d'arte, II; Bd. 3, S. 337—349.

Passarge, Walter, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter (= Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, herausg. von Paul Frankl, Bd. I) Köln, F. J. Marcan-Verlag.

Lill, Georg, Die früheste deutsche Vespergruppe (in St. Walburg zu Eichstädt). ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 660—665.

Noack, Werner, Frühe Vesperbilder im Augustiner Museum. Berichte aus dem Freiburger Augustiner Museum, Heft 1, S. 5—8.

Lückger, Hans, Ein neuer Typ des deutschen Vesperbildes. ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 1068.

Zimmermann-Deißler, Eva, Vier Meister mittelrheinischer Plastik um 1400. Städel-Jahrbuch, Bd. III, S. 9—48.

Pinder, Wilhelm, Die Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München, Kurt Wolff.

Otto, Gertrud, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrhunderts = Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins. Herausg. von G. Weise, Heft 3. Tübingen, A. Fischer.

Swarzenski, Georg, Italienische Quellen der deutschen Pietà. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 127—134.

Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Teil 1. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion, 4°. — Handbuch d. Kunstwissenschaft.

Gröber, Karl, Das plastische Werk Hans Multschers. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr Bd. I, S. 68—87.

Hartlaub, G. F., Die schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis = Niedersächs. Kunst in Einzeldarstellungen, Heft 8/9. Bremen, Angelsachsen-Verlag.

Passarge, Walter, Eine ,,schöne Madonna" in Erfurt (Museum). ,,Cicerone", Bd. XVI, S. 972—976.

Schmitt, Otto, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Freiburg i. Br., Urban-Verlag.

Demmler, Th., Oberrheinische Skulpturen im Kaiser Friedrich-Museum. ,,Berliner Museen", Bd. 45, S. 68—72.

Sommer, Clemens, Spätgotische Holzbildwerke vom Oberrhein in den Freiburger Sammlungen. Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, Heft 1, S. 9—13.

Vitry, Paul, La Vierge d'Isenheim au Musée

du Louvre. „Les Beaux-Arts", Bd. II, S. 263—264.

Le Christ entrant à Jérusalem (Bois fin du XVe siècle) au Musée de Strasbourg. Les Beaux Arts, Bd. II, S. 90.

Winkler, Friedrich, Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 43—61.

— Der Meister der „Schönen Deutschen" im Louvre. Jahrb. d. Pr. Kunstsamml., Bd. 45, S. 62—65.

Wimmer, Friedrich und Klebel, Ernst, Das Grabmal Friedrichs des Dritten im Wiener Stephansdom = Österreichs Kunstdenkmäler, Bd. I, Wien, Logos-Verlag.

Bange, E. F., Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians und die Statuette eines Pferdes im Kaiser Friedrich-Museum. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 212—213.

Wescher, Paul, Schwäbische spätgotische Bildwerke im Augustiner-Museum: 1. Der Meister des Geislinger Altars. 2. Der Meister der Stuttgarter Passion. Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, Heft 1, S. 13—17.

Fischel, Oskar, Riemenschneiders Würzburger Mutter Gottes in vier Fassungen. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 31—34.

Ritz, Joseph M., Ein neues Werk des Münchener Christophorus-Meisters. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner und Feuchtmayr, Bd. I, S. 208—214.

Feulner, Adolf, Hans Leinbergers Christus in der Rast. Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, herausg. von Buchner und Feuchtmayr, Bd. I, S. 215—218.

Lill, Georg, Zwei Figuren von Jörg Lederer. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner und Feuchtmayr, Bd. I, S. 219—224.

Feuchtmayr, Karl, Der Meister der Untermenzinger Altarfiguren. Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, herausg. von Buchner und Feuchtmayr, Bd. I, S. 200—207.

Feurstein, Heinrich, Die Madonna von 1522 in der Pfarrkirche zu Donaueschingen. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 144—154.

Lill, Georg, Eine ältere gotische Plastikfälschung im bayerischen Nationalmuseum. „Belvedere" Wien, Bd. VI, Forum S. 33—36.

Middeldorf, U., Die Vorzeichnung zu einem Eichstätter Epitaph im Kupferstichkabinett zu Berlin. Berliner Museen, Bd. 45, S. 60—62.

Kieslinger, Franz, Fälschungen gotischer Plastik. „Belvedere" Wien, Bd. V, Forum S. 104—109.

Höhn, Heinrich, Nürnberger Renaissance-Plastik. Nürnberg, J. L. Schrag.

Haack, Friedrich, Adam Kraft und die Dehiosche Kunstgeschichte. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Heft 9. Nürnberg, L. Spindler.

Feulner, Adolf, Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. München, R. Piper & Co.

Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 121—184 und S. 214—276.

Buchheit, Hans, Beiträge zu Hans Schwarz und Peter Dell dem Älteren. Münchner Jahrbuch der bildende Kunst, N. F. Bd. I, S. 164—168.

Bernhart, Max, Ein Medaillenporträt des Jan Gossart von Hans Schwarz. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. Bd. 1, S. 263—265.

Deckert, Hermann, Studien zur hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 1, S. 55—98.

Nickel, Walther, Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barock. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 225. Straßburg, J. H. E. Heitz.

Opitz, Josef, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges. Kaaden, V. Uhl.

Sauerlandt, Max, Unveröffentlichte Arbeiten von Leonhard Kern und seiner Schule. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 50—56.

Brinckmann, A. E., Barock-Bozetti, Deutsche Bildhauer. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

Lorenz, Hans, Die Landgrafengräber und der Hochaltar in der lutherischen Pfarrkirche zu Marburg. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 99—194.

Feuchtmayr, Karl, Hans Waldburgers Verhältnis zu Hans Konrad Asper. (Ein Beitrag zur Salzburger Bildnerei des frühen 17. Jahrhunderts.) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. Bd. I, S. 266—273.

Bleibaum, Friedrich, Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen und Hildesheimschen Barock = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, J. H. E. Heitz.

Riesebieter, Martha, Die Sandsteinfigur eines Herkules von Ludwig Münstermann im Bremer Gewerbemuseum. „Cicerone", Bd. XVI, S. 177—178.

Brinckmann, A. E., Georg Raphael Donner und die französische Kunst. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 142—143.

Tietze-Conrat, E., Neue Donner-Statuetten im Wiener Barockmuseum. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 139—141.

Pigler, Andreas, Neue Beiträge zu Georg Raphael Donner. Die Madonna der Krönungskirche in Budapest. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 133 bis 139.

Brinckmann, A. E., Ein unbekanntes Relief des Georg Raphael Donner. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 81—84.

Frankreich.

Deschamps, P., Les débuts de la sculpture romane en Languedoc et en Bourgogne. Rev. archéologique, V. Bd., 19, S. 163—173.

Mély, F. de, Signatures de primitifs (XIe—XIIe siècles). De Cluny à Compostelle. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 2—24.

Pillion, L. Un Tympanon sculpté du XIIe siècle récemment découvert à la Charité-sur-Loire. „Les Beaux-Arts", Bd. II, S. 212 bis 214.

Vitry, Paul, Un fragment du tombeau de St. Lazare d'Autun au Musée du Louvre. Monuments et mémoires, Fondation Piot. Bd. XXVI.

Maillard, Elisa, La façade de l'église romane de Saint-Jouin-de-Marnes en Poitou. Gazette des Beaux-Arts V, Bd. 9, S. 137—150.

Bloch, Marc, Les vicissitudes d'une statue équestre (an der Westfront der Kathedrale von Sens). Revue archéologique, V, Bd. 19, S. 132—136.

Koechlin, Raymond, Les ivoires gothiques français. 2 vol. de texte et 1 vol. de planches in 4°. Paris, Picard.

Hildebrandt, E., Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich = Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam, Akad. Verlagsanstalt Athenaion.

Réan, Louis, Les Lemoyne du musée de la ville de Saint-Germain. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 223—233.

Chessin, Serge de, Deux bustes de J. B. Lemoyne. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 27—28.

Réan, Louis, Houdon sous la Révolution et l'empire. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 59—86.

Gillet, Louis, Le buste de Rousseau par Houdon de la collection de Girandin au Musée de Chaalis. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 326—328.

Italien.

Fastlinger, K., Ein frühmittelalterliches Beinkästchen im Eskorial und die langobardische Elfenbeinkunst. „Die christliche Kunst", Bd. 20, S. 81.

Deckert, Hermann, Der Paliotto von Sant' Ambrogio in Mailand. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 268—272.

Pächt, Otto, Eine Ducento-Madonna. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 7—14.

Vita, Alessandro del, Lo scapolare di papa Gregorio X. Dedalo, Bd. IV, S. 625—628.

Nicodemi, Giorgio, L'arca di Bernardo Maggi nel duomo Vecchio di Brescia. Dedalo, Bd. V, S. 147—155.

Rinaldis, Aldo de, La tomba primitiva di Roberto d'Angiò. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 92—96.

Habich, Georg, Die Medaillen der italienischen Renaissance. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Rakint, V., Une plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 157—166.

Marquand, Allan, The Barney Madonna with adoring angels by Antonio Rossellino. Art Studies, Bd. II, S. 35—37.

Studniczka, Franz, Niccolò da Uzzano. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 135—153.

Panofsky, E., Das „Discordia"-Relief im Viktoria- und Albert-Museum. Ein Interpretationsversuch. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 189—193.

Dussler, Luitpold, Benedetto da Majano. Ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. München, Hugo Schmidt.

— A clay model by Benedetto da Majano for the Altar in Monte Oliveto, Naples. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 21—22.

Kris, Ernst, Zwei unbekannte Werke Giovanni Minelli dei Bardi's. „Belvedere" Wien, Bd. V, Forum S. 76—77.

Lavagnino, Emilio, Andrea Bregno e la sua bottega. L'Arte, Bd. 27, S. 247—262.

Liphart, E. de, Le sculpteur Francesco Ferrucci et Léonard de Vinci. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 1—11.

Planiscig, Leo, Simon Bianco. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 157—163.

Brinckmann, A. E., Barock-Bozetti. Bd. II, Italienische Bildhauer. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

Davies, Gerald S., Michelangelo. London, Methuen.

Maclagan, Eric, The wax models by Michel Angelo in the Victoria and Albert-Museum. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 4—16.

Meier-Graefe, Julius, Michelangelo. Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel. Einleitung von J. Meier-Graefe und das Ergebnis der Forschungen Henry Thodes. Berlin, Safari-Verlag.

Steinmann, Ernst, Michelangelo-Modelle. „Cicerone", Bd. XVI, S. 991—995.

Dami, Luigi, Francesco Mocchi. Dedalo, Bd. V, S. 99—132.

Calosso, Achille Bertini, Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV. Bollettino d'arte, II. Bd. 3, S. 557—566.

Brinckmann, A. E., Due Bozzetti per Fontana di G. L. Bernini. Bollettino d'arte, II. Bd. 3, S. 491—495.

Colasanti, Arduino, Un inedito frammento del Bozzetto della Dafne del Bernini. Bollettino d'arte, II. Bd. 3, S. 416—418.

Voß, Hermann, Ein vergessenes Werk Lorenzo Berninis. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 35—38.

Morpurgo, Enrico, Il battesimo di Christo dell'Ospedale di Pirano. Dedalo, Bd. V, S. 456—464.

Hermanin, Federico, Note su alcune opere inedite di Alessandro Algardi. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 57—60.

Muñioz, Antonio, Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 103—128.

Niederlande.

Laurent, Marcel, Trois Bas-reliefs romans de la Belgique méridionale. Oud Holland, Bd. 41, S. 198—206.

Michel, Edouard, Un Christ de pitié au temps des van Eyck (im Besitz von E. Renders, Brügge). Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 273—278.

Habicht, V. C., Claus Slüter, ein Niedersachse. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 154—158.

Regteren, Altena, J. Q. van, Sculture nordiche primitive in Roma. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 509—513.

Andere Länder.

Lindblom, Andreas, Fransk Barock och Rokokoskulptur i Sverige. Uppsala in 8°.

Cook, Walter W. S., The stucco Altar-frontals of Catalonia. Art Studies, Bd. II, S. 41—81.

Porter, A. Kingsley, The tomb of Doña Sancha and the romanesque art of Aragon. Burlington Magazine, Bd. 45, S. 165—179.

Mayer, August L., Die Skulpturen der Camara Santa in Oviedo. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., Bd. 1, S. 225—229.

— Die Meister des Hochaltars von El Paular. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 89—91.

Kehrer, Hugo, Spanischer Barock. Eine Skizze. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 233—243.

IV. MALEREI

Deutschland.

Hauttmann, Max, Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 64—81.

Clemen, Paul, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Doms. Wallraf-Richartz Jahrbuch, Bd. I, S. 29—61.

Worringer, Wilhelm, Die Anfänge der Tafelmalerei (= Deutsche Meister). Leipzig, Insel-Verlag.

Buchner, Ernst, Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr, 1. Bd. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 1—13.

Hugelshofer, Walter, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. 1. Bd. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 21—41.

Schmitz, H., Ein oberdeutscher Meister um 1440 in der Lipperheide-Bibliothek. Berliner Museen, 45. Jahrgang, S. 40—42.

Brockmann, Harald, Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister von St. Severin und

der Meister der Ursulalegende (= Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bd. VI). Bonn, K. Schroeder.

Buchner, Ernst, Eine mittelrheinische Barbaralegende. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr, 1. Bd. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 14—16.

Weinberger, Martin, Zur Geschichte der oberrheinischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., Bd. I, S. 75—79.

Sjöblom, Axel, Ein spätgotisches Gemälde der Ulmer Schule im Nationalmuseum zu Stockholm. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr, 1. Bd. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 108—110.

Tietze, Hans, The mother of Hans von Schönitz. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 216—222.

Ganz, Paul, Les précurseurs de la Renaissance en Suisse. Peinture. Paris, J. Budry in 4⁰.

Wescher-Kauert, H., Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung. „Cicerone", Bd. XVI, S. 997—999.

Buchner, Ernst, Bemerkungen zum „Historien- u. Schlachtenbild" der deutschen Renaissance. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. 1. Bd.: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 240—259.

Buchheit, Hans, Ein Bildnis des Speyerer Bischofs Philipp II. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. 1. Bd.: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 173—175.

Foerster, C. F., Neuerworbene Berliner Gemälde des XVIII. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 45, S. 82—90.

Einzelne deutsche Meister, alphabetisch geordnet.

Curjel, Hans, Ein neuer Baldung. „Cicerone", Bd. XVI, S. 763—766.

Stechow, Wolfgang, Das Jugendwerk des Hans Baldung Grien. „Belvedere", Bd. V, S. 195—197.

Jamot, Paul, Le chevalier et sa fiancée par Barthélemy Beham au musée du Louvre. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 311—312.

Stierling, Hubert, Theologische Erklärungen zu einigen Bildern Meister Bertrams in der Hamburger Kunsthalle. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 273—282.

Schmitz, Hermann, Eine neuerworbene Rundscheibe von Jörg Breu d. Ä. im Schloßmuseum. Berliner Museen, Bd. 45, S. 80—82.

Beenken, Hermann, Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 183—193.

Voigtländer, Emmy, Ein Selbstbildnis aus Dürers Spätzeit. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 282—287.

Glück, Gustav, Dürers Bildnis einer Venezianerin aus dem Jahre 1505. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. XXXVI, S. 97—121.

Kauffmann, Hans, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. Leipzig, E. A. Seemann.

Wescher- Kauert, Hertha, Ein Meister der Dürerschule. Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, Heft 1, S. 17—19.

Schenk zu Schweinsberg, Eberhard, Ein Beitrag zu Adam Elsheimer. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 87—96.

Demonts, Louis, A propos d'un primitif allemand du musée du Louvre (Hinrik Funhof). Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 287—290.

Simon, Karl, Hans und Adam Grimmer. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 75—86.

Tiemann, G., Zur Grünewaldfrage. „Cicerone" Bd. XVI, S. 1079—1081.

Beitz, Egid, Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen. Köln, F. J. Marcan-Verlag.

Boll, Walter, Eine Grünewaldnotiz aus dem 18. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 171—172.

Feurstein, Heinrich, Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 137—163.

Stöcklein, Hans, Die Schlacht bei Pavia. Zum Gemälde des Ruprecht Heller. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. 1: Oberdeutsche

Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 230—239.

Sjöblom, Axel, Ein Gemälde von Ruprecht Heller im Stockholmer Nationalmuseum. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr, Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 225—229.

Mayer, August L., Ein unbekanntes Bildnis Hans Holbeins d. Jüngeren. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 260—262.

Secker, Hans F., Der Danziger Maler Johann Krieg. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 259—273.

Deneke, Günther, Ein gotischer Altar des Ulrich Mair von Kempten. Aus der Sammlung des fürstlichen Hauses zu Stolberg-Wernigerode. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 129—133.

Benesch, Otto, Maulbertsch, zu den Quellen seines malerischen Stils. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 107—176.

Back, Friedrich, Zum Meister der Darmstädter Passion. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr, Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 42—57.

Hugelshofer, Walter, Ein Bild vom Meister des Erfurter Regler Altares. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 58—66.

Firmenich-Richartz, Ed., Der Meister des hl. Hieronymus. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 101—108.

Friedländer, Max J., Der Kölnische Meister des Aachener Altars. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 90—100.

Buchner, Ernst, Der Petrarkameister als Maler, Miniator und Zeichner. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 209—231.

Kurth, Betty, Aus dem Kreise des Meisters von Wittingau. „Belvedere", Bd. V, Forum S. 73—75.

Sauerlandt, Max, Jürgen Ovens. „Cicerone", Bd. XVI, S. 123—124.

Stange, Alfred, Jörg Ratgeb. Zugleich ein Beitrag zur Verarbeitung italienischer Formmittel in Deutschland. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 195—208. München, Hugo Schmidt.

Kurth, Betty, Ein unbekanntes Jugendwerk Jörg Ratgebs. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 186—199.

Schneider, A. von, Die Monatsbilder Joachim von Sandrarts im Schleißheimer Schloß und ihr Verhältnis zu der Teppichfolge gleichen Jnhalts von Hans van der Biest im National- und Residenzmuseum in München. „Cicerone", Bd. XVI, S. 225—231.

Teupser, Werner, Johann Friedrich August Tischbein (ausgestellt im Leipziger Kunstverein). Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 14—23.

Dingeldey, Helmut, Johann Friedrich August Tischbein (1750—1812). Zur Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des Künstlers im Leipziger Kunstverein. „Cicerone", Bd. XVI, S. 438—448.

Suida, Wilhelm, Hans Adam Weißenkircher. „Belvedere", Bd. V, S. 66—85.

Wendland, Hans, Konrad Witz, Gemäldestudien. Basel, B. Schwabe & Co., 1924, 4°.

Escherich, Mela, Neue Ergebnisse über Konrad Witz. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 189—194.

Mercier, Fernand, Un tableau inédit de Conrad Witz prêté à l'exposition de l'art suisse (Musée de Dijon). Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 201—202.

Raeber, W., Ein neu aufgefundenes Gemälde von Konrad Witz. „Cicerone", Bd. XVI, S. 1064 bis 1067.

England.

Lethaby, W. R., English primitives. Burlington Magazine, Bd. 45, S. 78ff.

Parkes, Kincton, Frühe englische Kunst. „Cicerone", Bd. XVI, S. 31—37.

Frankreich.

Pératé, André, Le retable de Thouzon (Vaucluse). Gazette des Beaux-Arts, V. Bd., 9, S. 129—136.

Dimier, L., Histoire de la peinture du portrait en France au XVIe siècle, Bruxelles, G. van Oest in 8°.

Voß, Hermann, Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier. Ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des 17. Jahr-

hunderts. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 121—128.

Dumont-Wilden, L., Le portrait en France au XVIIIe siècle. Bruxelles, G. van Oest.

Jorga, N., Un portrait français peint à Constantinople (portrait de Demetrius Cantemir, prince de Moldavie, attribué à van Mour, au musée de Rouen). Gazette des Beaux-Arts, V. Bd., 9, S. 234—236.

Einzelne französische Meister, alphabetisch geordnet.

Moreau-Nélaton, Etienne, Les Clouet et leurs émules. Paris, H. Laurens, 3 vol. in 4°.

Rossel, Frédéric et Clouzot, H., Le Miniaturiste Français Lainé (1721—1810), peintre à la cour de Louis XVI; son cahier d'esquisses. Paris, E. Rey in 8°.

Wildenstein, Georges, Lancret. Paris, G. Servant in 4°.

Malbois, Emile, La coupole de Lemoine à la chapelle de la vierge de Saint-Sulpice. Gazette des Beaux-Arts, V., Bd. 9, S. 215—222.

Marquillier, Auguste, L'esquisse de Lemoine pour la décoration de Saint-Sulpice. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 168—169.

— Portrait présumé de G. B. Pater par lui-même au musée de Valenciennes. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 12.

Vaillat, Léandre et Ratouis de Limay, Paul, Jean Baptiste Perronneau, sa vie et son oeuvre. Paris, G. van Oest in 8° (Bibliothèque de l'art au XVIIIe siècle.)

Mac Coll, D. S., Perronneau. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 28—30.

Lemonnier, Henry, A propos du massacre des innocents de Poussin (au musée Condé). Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 200—201.

Guiffrey, Jean, P. P. Prud'hon, Peintures, pastels, dessins. Paris, A. Morancé in 8°.

Martinie, H., Pierre-Paul Prud'hon. „Cicerone", Bd. XVI, S. 394—398.

Staring, A., La Tour en Hollande. Gazette des Beaux-Arts, V., Bd. 9, S. 175—180.

Pilon, Edmond, Watteau et son école. Brüssel, G. van Oest.

Foerster, C. F., Das Gegenstück zu Watteaus „Brautzug" im Schloß Sanssouci. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 27—29.

Borenius, Tancred, Watteau et Titien. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 278.

Italien.

Mather, Frank, A History of Italian Painting.

Marle, Raimond van, The development of the Italian schools of painting. 5 Bde. The Hague, M. Nyhoff in 8°.

Sirén, Oswald, Three early florentine trecento pictures. Burlington Magazine, Bd. 45, S. 285—291.

Swarzenski, Georg, Zwei frühe Tafelbilder. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 5—8.

Soulier, Gustave, Les caractères coufiques dans la peinture toscane. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 346—358.

MacColl, D. S., Wallace Collection notes. Miscellany: 1. Two early florentine pictures. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 228ff.

Marle, Raimond van, La scuola pittorica orvietana del 300. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 305—335.

Tourette, F. Gilles de la, L'Orient et les peintres de Venise. Paris, E. Champion in 8°.

Ridolfi, Carlo, Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Herausg. von Detlev Frh. von Hadeln. Bd. II, Berlin, G. Grote.

Baldaß, Ludwig v., Neu ausgestellte venezianische Bilder der Gemäldegalerie im kunsthistorischen Museum. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 86—96.

Gamba, Carlo, Nuove attribuzioni di ritratti. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 193—217.

Hoogewerff, G. J., Nature morte italiane del secento e del settecento. Dedalo, Bd. IV, S. 599ff., S. 710ff.

Modigliani, Ettore, Capolavori veneziani del settecento ritornati in Italia. Dedalo, Bd. V, S. 333—358.

Einzelne italienische Meister, alphabetisch geordnet.

Venturi, Adolfo, Antonello da Messina. Un ritratto della Galleria Bachstitz. L'Ecce Homo del Museo di Novara. L'Arte, Bd. 27, S. 187—190.

Mather, Frank Jewett, Antonello da Messina's Venetian Altar-Piece of 1476. Art Studies, Bd. II, S. 125—133.

Dami, Luigi, Taddeo di Bartolo a Volterra. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 70—76.

Fry, Roger, The creation of Eve, by Fra Bartolommeo. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 114.

Parker, K. T., A Note on Jacopo Bassano. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 202.

Gronau, Georg, Über eine Madonnenkomposition von Giovanni Bellini. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 38—42.

Hadeln, Detlev Freiherr von, Ein verschollenes Altarbild des Giovanni Bellini. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 206—211.

Venturi, Adolfo, Giambellino. Nuove ricerche. L'Arte, Bd. 27, S. 137—140.

— Sandro Botticelli. Due capolavori del Botticelli nel palazzo dei Principi Pallaviani in Roma. Un tondo nella casa Duveen a Parigi. L'Arte, Bd. 27, S. 191—196.

Lasareff, Victor, An unnoticed Botticelli in Petersburg. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 119—126.

Bode, Wilhelm von, Ein neu aufgetauchtes Bildnis von Botticellis Hand und die Abhängigkeit des Künstlers als Porträtmaler von Fra Filippo Lippi. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 113—116.

Berenson, Bernard, Un Botticelli dimenticato. Dedalo, Bd. V, S. 17—41.

Venturi, Adolfo, Per Sandro Botticelli. L'Arte, Bd. 27, S. 156—166.

— Il Bramantino: Il centro della volta nella stanza vaticana della Segnatura. — Il Cristo di Chiaravalle. L'Arte, Bd. 27, S. 181—186.

Salmi, M., Eine Madonna von Bartolomeo Caporali im Museum zu Budapest. „Cicerone" Bd. XVI, S. 667.

Suida, Wilhelm, Unbekannte Werke des Antonio Carneo. „Belvedere", Bd. V, S. 47—50.

Gronau, Georg, An unknown work by Vittore Carpaccio. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 59—65.

Martin, Al., The Young Knight by Carpaccio. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 58—59.

Bodmer, Heinrich, Die Jugendwerke Annibale Carraccis. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 104—113.

Sirén, Oswald, An Altar-Panel by the Cecilia-Master. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 271—278.

Hagen, Oskar, Die Camera di San Paolo zu Parma. Betrachtungen über das Verhältnis von Malerei und Architektur bei Correggio. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 155—168.

Bombe, Walter, Eine Pietà von Piero di Cosimo in der Pinakothek zu Perugia. „Cicerone", Bd. XVI, S. 1170—1172.

Chiapelli, Alessandro, Una nuova opera di Domenico Veneziano. L'Arte, Bd. 27, S. 93—97.

Brizio, Anna Maria, Defendente Ferrari da Chivasso. L'Arte, Bd. 27, S. 211—244.

Suida, W., Two unknown pictures by Vincenzo Foppa. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 210—215.

Bode, Wilhelm v., Der hl. Hieronymus in hügeliger Landschaft von Piero della Francesca, Neuerwerbung des Kaiser Friedrich-Museums. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 201—205.

Mariotti, Lancillotto, Cenni su Scipione Pulzone detto Gaetano Ritrattista. L'Arte, Bd. 27, S. 27—38.

Fogolari, Gino, Le piu antiche pitture di Girolamo da Cremona. Dedalo, Bd. V, S. 67—85.

Fiocco, Giuseppe, Due Madonne di Michele Giambono. Dedalo, Bd. V, S. 443—455.

Moschini, Vittorio, Giaquinto artista rappresentativo della pittura barocca tarda a Roma. L'Arte, Bd. 27, S. 104—123.

Mc Comb, Arthur, The Life and Works of Francesco di Giorgio. Art studies, Bd. II, S. 3—31.

Suida, Wilhelm, Aus dem Kreise Giottos. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 126—131.

Pichon, Suzanne, Gli affreschi di Giotto al Santo di Padova. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 26—32.

Carra, C., Giotto. Milano, Anonima libreria italiana, in 4⁰.

Rosenthal, Erwin, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg, Dr. B. Filser & Co.

Voß, Hermann, Girolamo da Carpi als Bildnismaler. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 97—106.

Bacci, Pèleo, Un crocifisso ignorato di Giunta Pisano e il suoi rapporti con la pittura umbra del XIII secolo. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 241—252.

Salmi, Mario, Nuove attribuzioni a Jacopo di Casentino. „Belvedere", Bd. V, S. 119—123.

Giglioli, Odoardo H., Jacopo Ligozzi disegnatore e pittore di piante e di animali. Dedalo, Bd. IV, S. 554—570.

Venturi, Adolfo, Ancora una Annunziazione di Filippo Lippi. L'Arte, Bd. 27, S. 167—168.

Venturi, Adolfo, Lorenzo Lotto. Nuove ricerche. L'Arte, Bd. 27, S. 146—149.

Fiocco, Giuseppe, Francesco Maffei. Dedalo, Bd. V, S. 219—250.

Somaré, Enrico, Masaccio (1407—1429). Milano, Bottega di Poesia in 4°.

Schmarsow, August, Masolino oder Masaccio in Neapel? Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 289—292.

Lasareff, Vittore, Una Madonna di Lorenzo Monaco a Mosca. L'Arte, Bd. 27, S. 124—126.

Pagini, Roberto, Pitture inedite di Gianpaolo Pannini. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 349—356.

Lazareff, Vittore, Un quadro del Parmigianino a Pietroburgo. L'Arte, Bd. 27, S. 169—171.

Venturi, Adolfo, Quadretti ignoti del Pesellino nella Galleria di le Mans. L'Arte, Bd. 27, S. 1—3.

Lorenzetti, Costanza, Un ritratto ignorato di Pietro Perugino a Napoli. L'Arte, Bd. 27, S. 141—145.

Gnoli, Umberto, Piermatteo da Amelia. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 391—415.

Dami, Luigi, Due nuove opere pollajuolesche. Dedalo, Bd. IV, S. 695—710.

Gamba, Carlo, Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina. Dedalo, Bd. V, S. 289—314.

Fiocco, Giuseppe, Un tipico dipinto di Jacopo Ripanda. L'Arte, Bd. 27, S. 58—59.

Jucisa della Rocchetta, Giovanni, Notizie inedite su Andrea Sacchi. L'Arte, Bd. 27, S. 60—76.

Fischel, Oskar, Pietà by Giovanni Santi. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 137—138.

Sauer, Jos., Wie Raffaels „Grablegung" in den Besitz der Borghese kam. Miscellanea Fr. Ehrle, II, S. 463. Rom, S. Bardi.

Fry, Roger, An unpublished Andrea del Sarto. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 265.

Bode, Wilhelm von, Ein neuerworbenes Gemälde Sassettas im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 45, S. 58—60.

Nicola, Giacomo de, A Triptych by Cristoforo Scacco. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 284—289.

Benesch, Otto, Ein Bild von Giovanni Serodine. „Belvedere", Bd. V, S. 43—46.

Goulinat, J. G., La fresque de Tiepolo du musée Jacquemart André, Les Beaux Arts, Bd. II, S. 56—57.

Mayer, August L., Un ritratto sconosciuto di Tiberio Tinelli. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 470.

Pittaluga, Mary, Un altro quadro del Tintoretto all' Academia di Venezia. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 33—35.

Hadeln, Detlev von, A self-portrait by Tintoretto. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 93.

Mac Coll, D. S., Tintoretto's Vincenzo Morosini. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 266—271.

Zwanziger, Walter Curt, Ein neuer Tintoretto-Fund und seine Beziehungen zu El Greco. „Cicerone", Bd. XVI, S. 1137—1140.

Venturi, Adolfo, Un ritratto del Tintoretto presso Kerr-Lawson a Londra. L'Arte, Bd. 27, S. 78—77.

Bercken, Erich von der, Some unpublished works by Tintoretto and Titian. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 108—113.

Baumeister, Engelbert, Eine Studie Tizians für die „Schlacht von Cadore". Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, N. F., Bd. I, S. 20—25.

Gronau, Georg, Ein Bild der Verkündigung von Tizian. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 158—160.

Hadeln, Detlev, Baron von, Some little-known works by Titian. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 179—180.

Holmes, Sir Charles, Titian's Venus and Adonis in the National Gallery. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 16—22.

Mayer, August L., Zwei unbekannte Gemälde aus Tizians Spätzeit. „Belvedere", Bd. V, S. 184—185.

Venturi, Adolfo, Anconetta sconosciuta di Tommaso da Modena nella Pinacoteca di Bologna. L'Arte, Bd. 27, S. 14, 15.

Ingersoll-Smouse, Florence, Quatre Véronèse retrouvés en Angleterre. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 96—100.

Hadeln, Detlev, Baron von, Two portraits by Paolo Veronese. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 209—210.

Venturi, Adolfo, Un rivendicato Leonardo da Vinci nella Galleria Pitti a Firenze. L'Arte, Bd. 27, S. 197—199.

Favaro, Giuseppe, Leonardo da Vinci, i medici e la medicina. Roma, Maglione e Strini, in 8°.

Venturi, Adolfo, Leonardiana. L'Arte, Bd. 27, S. 49—57.

Eyre, J. R., The two Mona Lisa (Leonardo da

Vinci) Which was Giocondo's picture? London, Ouseley.

Venturi, Adolfo, Quadro sconosciuto di Timoteo della Vite. L'Arte, Bd. 27, S. 25—26.

Niederlande.

Winkler, Friedrich, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. Berlin, Propyläen-Verlag.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei: Bd. I: Die van Eyck. Petrus Christus. Bd. II: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle. Berlin, Paul Cassirer.

Gàbrici, Ettore, Il Trittico di Polizzi. Bollettino d'Arte, II, Bd. 4, S. 145—161.

Peltzer, R. A., Niederländisch-venetianische Landschaftsmalerei. 1. Pauwels Franck, genannt Paolo Flammingo. 2. Lodewyck Toeput, genannt Lodovico Pozzosarato. Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, N. F., Bd. I, S. 126—153.

Eigenberger, Robert, Ergänzungen zum Lebenswerke des Rubens und van Dyck in der Akademischen Gemäldegalerie in Wien. ,,Belvedere" Bd. V, S. 1—39.

Bode, Wilhelm von, Das flämische Sittenbild in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Pieter van Angellis und Philipp van Santvoort. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 145—152.

Bautier, Pierre, Quelques petits maîtres anversois du 18e siècle au musée de Bruxelles. Les Beaux Arts, Bd. II, S. 99—100.

Einzelne niederländische Meister, alphabetisch geordnet.

Poensgen, Georg, Arent Arentsz (genannt Cabel) und sein Verhältnis zu Hendrik Avercamp. Oud Holland, Bd. 41, S. 116—135.

Hulin de Loo, Georges, A mysterious our Lady by Dieric Bouts. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 56—60.

Bodkin, Thomas, Quiringh Brekelenkam's Master. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 26—31.

Bode, Wilhelm von, Adrian Brouwer, Sein Leben und seine Werke. Berlin, Euphorion-Verlag.

Cohen, Walter, Colijn de Coters Altar-Werk, ehemals in St. Alban zu Köln. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 109—113.

Hensler, Erwin, Eine neuentdeckte Madonna von Colijn de Coter. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 117—120.

Burchard, Ludwig, Der Landschaftsmaler Cornelis van Dalem. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 66—71.

Benesch, Otto, Ein Skizzenbuchfragment von van Dyck. ,,Belvedere", Bd. V, Forum S. 6—7.

Wechsler, Paul, Zur Chronologie der Gemälde des Cornelis Engelbrechtsen. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 96—103.

Schmarsow, August, Hubert und Jan van Eyck. Leipzig, K. W. Hiersemann, in 4⁰. — Kunstgeschichtl. Monographien 19.

Segard, Achille, Jean Gossart dit Mabuse. Brüssel, G. van Oest in 0⁰.

Mellaart, J. M. J., Two masterpieces by van Goyen. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 238.

Bredius, A., Archiefsprokkels betreffende Dirck Hals. Oud Holland, Bd. 41, S. 61.

Hofstede de Groot, C., Some recently discovered works by Frans Hals. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 87.

Bredius, A., Archiefsprokkels betreffende Frans Hals. Oud Holland, Bd. 41, S. 19—31.

— Eenige gegevens over Frans Hals den Jonge. Oud Holland, Bd. 41, S. 215.

— Archiefsprokkels betreffende Herman Hals. Oud Holland, Bd. 41, S. 62.

— Oorkonden over Jan Hals. Oud Holland, Bd. 41, S. 263—264.

— Oorkonden over Reynier Hals. Oud Holland, Bd. 41, S. 258—262.

Bautier, Pierre, Jehan Hay. Christ au roseau (Musée de Bruxelles). Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 60.

Lilienfeld, Karl, Wiedergefundene Gemälde des Pieter de Hooch. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 183—188.

Petrovics, Alexius, Pieter de Hooch im Budapester Museum der bildenden Künste. ,,Belvedere", Bd. V, S. 62—64.

Schneider, H., The portraits of Cornelis Janssens van Ceulen. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 295—299.

Baldaß, Ludwig von, Joos van Cleve. Wien 1924.

Valentiner, Wilhelm R., Nicolas Maes. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Bredius, A., Bydragen tot een biografie van

Nicolaes Maes. Oud Holland, Bd. 41, S. 207 bis 214.

Habicht, Curt, Ein vergessener Phantast der holländischen Malerei (Otto Marseus [oder Marcelis] van Schrieck). Oud Holland, Bd. 41, S. 31—37.

Conway, Martin, The Master of the half-lengths. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 142—143.

Hulin de Loo, G., An unknown portrait of Quinten Metsys. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 212—216.

Demonts, Louis, Le saint Jérome de Patenier au musée du Louvre. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 55.

Martin, W., Jan van Ravesteyn's „Magistraat en Schutters" 1618, en het ontwerp daarvoor. Oud Holland, Bd. 41, S. 193—198.

Bredius, A., Some early Rembrandts. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 159.

Bode, Wilhelm von, Ein neu aufgefundenes Jugendwerk Rembrandts. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 1—4.

Bauch, Kurt, Zur Kenntnis von Rembrandts Frühwerken. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 277—280.

Backer, J. F., Les tracas judiciaires de Rembrandt. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 237—248, Bd. 10, S. 219—240, S. 361—368.

Bredius, A., Le Judas de Rembrandt. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 291—294.

Fry, Roger, Rembrandt Problems. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 189—192.

Saxl, Fritz, Rembrandt und Italien. Oud Holland, Bd. 41, S. 145—160.

Hofstede de Groot, C., Rembrandts Bybelsche en historische voorstellingen. Oud Holland, Bd. 41, S. 49—59, S. 97—114.

— Rembrandt's youthful works. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 126.

Hudig, Ferrand, Rembrandt's Nachtwacht en Italie. Oud Holland, Bd. 41, S. 8—14.

Kauffmann, Hans, Rembrandts Berliner Susanna. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 72—80.

Leendertz, P., Rembrandt's Faust en Medea. Oud Holland, Bd. 41, S. 14—18, S. 68—82.

Mac Coll, D. S., Rembrandt at the Wallace Collection. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 15—21.

Martin, W., Rembrandt self op de Nachtwacht. Oud Holland, Bd. 41, S. 1—4.

Six, J., Rembrandt's valsche Lucas van Leiden. Oud Holland, Bd. 41, S. 5—7.

Roggen, Domien, Rogier van der Weyden en Italie. Revue archéologique, V, Bd. 19, S. 88—94.

Hulin de Loo, G., Diptychs by Rogier van der Weyden — II. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 179—189.

Bauch, Kurt, Beiträge zur Rubensforschung. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 185—190.

Winkler, Friedrich, Zwei neue Bilder von Scorels Italienfahrt. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 205—208.

Schneider, A. von, Neue Zuschreibungen an Mattias Stoomer. Oud Holland, Bd. 41, S. 225—230.

Benedict, Curt, Jan Swart van Groningen als Maler. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 174—182.

Pabon, N. J., Jets over Mr. Pieter van Veen en zyn familie. Oud Holland, Bd. 41, S. 241—249.

Reifenberg, Benno, und Haussenstein, Wilhelm, Jan Vermeer van Delft. München, R. Piper & Co., 1924, 4°. Das Bild, Bd. 10.

Térey, Gabriel van, Ein Jagdstück des Jan van der Vinne. Oud Holland, Bd. 41, S. 63—67.

Spanien.

Mayer, August L., Spanische Bilderfälschungen. „Belvedere", Bd. V, Forum S. 77—78.

— Zum Werk von Velazquez und Murillo, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 24—26.

Guerlin, Henri, Goya. Paris, H. Laurens in 8° (Les grands artistes).

Calosso, Achille Bertini, Un quadro giovanile del Greco. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 481 bis 491.

Constable, W. G., A painting by El Greco. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 45.

Lambert, E., Les procédés du Greco. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 145—156.

Mayer, A. L., Greco-Fälschungen. „Belvedere", Bd. V, Forum S. 139.

Mayer, August L., Jusepe de Ribera = Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. 10. Leipzig, K. W. Hiersemann.

Mayer, August L., The education of the Virgin by Zurbaran. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 212.

Buchmalerei.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. Bd. 48: Strasbourg par Dr. Ernst Wickersheimer. Paris, Plon in 8°.

Masson, André, Une exposition de miniatures à la bibl. de Rouen. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 41—42.

Rand, E. K., A carolingian Gospel-Book in the Pierpont Morgan Library, Miscellanea Fr. Ehrle, IV, S. 89. Rom, G. Bardi.

Schmidt, Adolf, Die Miniaturen des Gerokodex (= Bilderhandschriften d. Landesbibliothek zu Darmstadt). Leipzig, K. W. Hiersemann.

Weigelt, C. H., Rheinische Miniaturen. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 5—28.

Boeckler, Albert, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts = Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd.VIII, München, A. Reusch.

Reimers, Heribert, Das Gebetbuch der Herzogin Sibylla v. Cleve (Cod. germ. 84) = Miniaturen aus Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. VII. München, A. Reusch.

Michel, Edouard, Le bréviaire de la collection Mayer van den Bergh à Anvers. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd 9, S. 193—204.

Linzeler, André, Portrait d'Anne de Bretagne placé dans la reliure d'un recueil de prières (Bibl. nat.). Les Beaux-Arts, II, S. 63—64.

Berenson, B., Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 257—285.

V. GRAPHIK

Allgemeines.

Arneudo, G. J., Dizionario esegetico, technico e storico per le arti grafiche. Torino, R. Scuola in 4°.

Jessen, Peter, Meister der Schreibkunst aus 3 Jahrhunderten. Stuttgart, Julius Hoffmann.

Zeichnung.

Swarzenski, Georg, Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz. Bearb. von Edmund Schilling. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

Baumeister, Engelbert, Über einige altdeutsche Zeichnungen. Beiträge zur Geschichte deutscher Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 176—185.

Pauli, Gustav, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg, Niederländer. Frankfurt a. M., Prestel-Verlag.

Russel, Archibald G. B., Some drawings by italien painters of the sixteenth century. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 120—125.

Les dessins de la collection Léon Bonnat au musée de Bayonne. Paris, Les Presses Universitaires de France, in 4°.

Secker, Hans F., Zwei unbekannte Meisterblätter in Köln. 1. Lebrun; 2. van Dyck. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 118—122.

Holzschnitt, Kupferstich usw.

Geisberg, Max, Die Anfänge des Kupferstiches. — Meister der Graphik, Bd. 2. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

— Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Lfg. 1—7. München, Hugo Schmidt.

Calabi, Augusto, Raccolte italiane di stampe. 1. L'ambrosiana: opere note o malnote dell'incisione su metallo del 400 italiano, Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 217—232.

Römer, Erich, Eine rheinische Holzschnittgruppe. Berliner Museen, Bd. 45, S. 73—79.

Zimmermann, Hildegard, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 226). Straßburg, J. H. E. Heitz.

Fehr, Hans, Massenkunst im 16. Jahrhundert. Flugblätter aus der Sammlung Wickiana (= Denkmale der Volkskunst, 1. Bd.). Berlin, Herbert Stubenrauch.

Borenius, Tancred, Four early Italian Engravers (A. del Pollajuolo, A. Mantegna, J. de Barbari, G. Campagnola). London, Medici Society in 8.

Berliner, Rudolf, Ornamentale Vorlage-Blätter des 15.—18. Jahrhunderts, 20 Lfgn. Leizpig, Klinkhardt & Biermann.

François, Courboin, L'Estampe française au XVIIIe siècle. Graveurs et marchands. Brüssel, G. van Oest & Co.

Leipnik, B. L., A history of French etching from

the 16th century to the present day. London, Lane in 8°.
Dodgson, Campbell, Old French colour prints. London, Halton and Truscott Smith in 8°.
Recueil de têtes de chapitres, titres, fleurons; extraits des ouvrages des XVIIe et XVIIIe siècles. Paris, A. Guérinet in 4°.

Einzelne Meister (alphabetisch geordnet).

Voß, Hermann, Über Francesco Allegrini als Zeichner. Berliner Museen, Bd. 45, S. 15—19.
Waldmann, Emil, Albrecht Altdorfer. London, Medici Society in 8° (Masters of Engraving and Etching).
Bock, E., Eine Architekturzeichnung Altdorfers. Berliner Museen, Bd. 45, S. 12—15.
Curjel, Hans, Holzschnitte des Hans Baldung Grien. München, Allgem. Verlagsanstalt.
Liphart, G. de, Un dessin de Bandinelli (Louvre). Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 278.
Hevesy, André de, The drawings of Jacopo de Barbari. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 76—83.
Blum, André, L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse. Paris, A. Morancé in 4°.
Bouvy, Eugène, L'art et la science d'Abraham Bosse. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 213—218.
Bredt, E. W., Leonaert Bramer. Zeichnungen zum Tyl Ulenspiegel. Erste Übertragung der ältesten Antwerpener Buchausgabe. Leipzig, Hiersemann.
Geffroy, Gustav, L'oeuvre gravé d'Auguste Brouet. Paris, B. Boutite, 2 Bde. in 4°.
Cohen, Walter, Eine unbekannte Handzeichnung Pieter Bruegels des Älteren. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, S. 114—117.
Stöcklin, Hans, Hans Burgkmair der Ältere: Tournierzug. München, Verlag f. histor. Waffenkunde, in 2°.
Meaume, Edouard, Recherches sur les ouvrages de Jacques Callot. Würzburg, J. Frank in 8°.
Lieure, J., Jacques Callot. Introduction de F. Courboin; 2e partie: Catalogue de l'oeuvre gravé. Paris, Gazette des Beaux-Arts, in 4°.
Bruwaert, Edmond, Jacques Callot et Don Giovanni Medici. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 118—127.
Barlow, T. D., Albert Dürer, his life and work. London, Print. Collectors Club, in 8°.
Dreger, Moritz, Dürer und Innsbruck. Noch einmal Dürers Schloßhofzeichnung. Innsbruck, Wagnersche Universitätsbuchhdlg.
Schilling, Edmund, Zu Dürers Zeichnungen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner & Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 129—136.
Dodgson, Campbell, An early drawing by Dürer. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 77—78.
Schott, Friedrich, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719—1896. Augsburg, J. A. Schlosser.
Schoenberger, Guido, Grünewalds Zeichnungen zum Isenheimer Altar. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 164—170.
Russel, Archibald, Drawings by Guercino. London, Arnold in 8°.
Glaser, Curt, Hans Holbein d. J.: Zeichnungen. Basel, B. Schwabe & Co., 4°.
Peltzer, R. A., Die Heimat des Johann Lys und seine Zeichnungen. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, S. 161—164.
Ganz, Paul, Les dessins de Hans Holbein le jeune. Genève, F. Boissonas in fol.
Hugelshofer, Walter, Zum Werk des Mair von Landshut. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 111—119.
Bock, Elfried, Holzschnitte des Meisters D S. Im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Berlin, Reichsdruckerei.
Geisberg, Max, Die Kupferstiche des Meisters E. S. Berlin, B. Cassirer.
— Der Meister E. S. — Meister der Graphik, 10 Bd. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.
Weinberger, Martin, Über die Herkunft des Meisters LCz. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 169—182.
Buffenoir, Hippolyte, Une édition illustrée du „Télémaque" 1793 (dess. p. Monnet, gravé p. Tilliard). Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 287—296.
Bouoy, Eugène, Le portrait gravé et ses maîtres: Nanteuil. Paris, Lecaplain in 8°.
Vitali, Lamberto, Le quattro „lettere di giusti-

ficazione" di Piranesi. „Belvedere", Bd. VI, Forum S. 29—33.

Ede, H. S., Two drawings by Antonio Pollaiuolo. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 41—42.

Fischel, Oskar, An unkown drawing by Raphael. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 75—76.

Schmidt, Wilhelm, Rembrandt. Handzeichnungen Rembrandts in der graphischen Sammlung zu München. Auszug aus dem Sammelwerk, Handzeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstichkabinett zu München. München, F. Bruckmann.

Münz, Ludwig, Federzeichnungen von Rembrandt und Bol. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 106—112.

Falck, G., Über einige von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 191—200.

Charrington, J., A catalogue of the Mezzotints after or said to be after Rembrandt. Cambridge University Press in 8°.

Lehrs, Max, The drawings of Martin Schongauer. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 133—134.

Hadeln, Detlev, Baron von, Some drawings by Tintoretto. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 278—284.

Hadeln, Freiherr Detlev von, Zeichnungen des Tizian. Berlin, Paul Cassirer.

Fröhlich-Bum, L., Five drawings for Titian's Altarpiece of St. Peter Martyr. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 280—285.

Fry, Roger, Titian as Draughtsman. The Burlington Magazine, Bd. 45, S. 160—165.

VI. TOPOGRAPHIE

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: Bd. X, 3. Die profanen Denkmäler und die Sammlungen der Stadt Aachen, bearb. von Karl Faymonville, Joseph Laurent, Richard Pick, Max Schmidt-Burgk. Düsseldorf, L. Schwann.

Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 13: Das Bürgerhaus im Kanton Aargau. Herausg. vom Schweizer Ingenieur- und Architekten-Verein. Zürich, Orell Füssli.

Verrier, Avignon. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 101—102.

Verrier, Jean, Les églises romanes d'Auvergne. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 225—240.

Österr. Kunst-Topographie. Herausg. vom Kunsthist. Institute des Bundesdenkmalamtes. 18. Bd.: Die Denkmale d. polit. Bezirkes Baden (in Niederösterreich). Bearb. von Dagobert Frey, mit Beiträgen von Dr. Georg Kyrle und von Dr. Fritz Eichler. Wien, Österr. Verlagsges. E. Hölzel & Co.

Dehio, Georg, Der Bamberger Dom. München, R. Piper & Co.

Verrier, Jean, Le Château de la Bastie. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 117—118.

Hübsch, Georg, Der fürstliche Lustsitz Eremitage bei Bayreuth in den Tagen seiner Vergangenheit. Kunst- und kulturhist. Skizzen aus den Quellen bearb. Bayreuth, C. Gießel.

Michel, Ed., Abbayes et monastères de Belgique. Brüssel, G. van Oest & Co.

Rossi, Gida, Bologna nella storia, nell'arte e nel costume. Bologna, N. Zanichelli, in 16; I.: Bologna antica.

Steinacker, Karl, Die Stadt Braunschweig (= Hist. Stadtbilder, Bd. 4). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Fierens-Gevaert, La Peinture à Bruges. Musées, églises, couvents. Brüssel, van Oest & Co.

Fox, Cyril, The archaeology of the Cambridge Region. Cambridge, University Press in 8°.

Poux, Joseph, La Cité de Carcassone. Toulouse, E. Privat in 16.

Paul, G., L'abbaye bénédictine de la Chaise-Dieu. Paris, E. Champion in 12°.

Macon, Gustave, Chantilly: château, parc, écuries. Paris, H. Laurens in 12.

Pépin, Eugène, Chinon. Paris, H. Laurens in 8°.

Carstenn, Edward, St. Marien in Danzig. Danzig, Danziger Verlags-Gesellschaft.

Godhardt, Paul, Alt-Dresden. Dresden, Jeß.

Sponsel, Jean Louis, Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden, Stengel & Co.

Kunstdenkmäler von Mittelfranken. 1. Heft: Stadt Eichstätt mit Einschl. der Gemeinden Marienstein, Wasserzell und Wintershof. Bearb. von Felix Mader. Mit e. hist. Einl. von Franz Heidingsfelder (= Kunstdenkmäler von Bayern, Bd. V). München, R. Oldenbourg.

Birchler, Linus, Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Mosbrugger. Eine kunstgesch. Monographie. Augsburg, Dr. B. Filser & Co.

Hengeler, Rudolf, Führer durch die Stiftskirche

Maria Einsiedeln. Einsiedeln, Benzinger & Co.

Schlegel, Arthur, Die Baugeschichte des Schloßkirchenturmes in Ellingen (Mittelfranken). Denkmalpflege und Heimatschutz, S. 71—77.

Humann, Georg, Karolingisch-frühromanische Baukunst in Essen. Aachen, Creutzer in 8°. Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, Heft 42.

An Inventory of the historical monuments in Essex. London, Stationery Office in 8° (Royal commission of historical monuments).

Brutails, J. A., La géographie monumentale de la France aux époques romane et gothique, Le moyen âge, 2. série, t. XXV, S. 1—31.

Broquelet, A., Nos châteaux. Préface de M. Henri Robert. Paris, Garnier in 16°.

Les beaux châteaux de France. Paris, Hachette in 4°.

Vonderau, Joseph, Die Ausgrabungen am Dome zu Fulda in den Jahren 1919—1924 (=Veröffentlichung des Fuldaer Geschichts-Vereins, 17). Fulda, Fuldaer Aktiendruckerei.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. Bd. 14: Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden. Tl. 2: Nördliche Talschaften. Zürich, Orell Füssli.

Köhler, Johannes, Zwei Jahrhunderte Holzbaukunst in Hildesheim 1418—1623. Hildesheim, A. Lax.

Zaloziecky, Wladimir Roman, Die Burgkapelle in Horjany. „Belvedere", Bd. VI, S. 23—33.

Jarry, Paul, Les anciens châteaux de France. L'Ile de France, 6. série. Paris, F. Contet in fol.

Zaloziecky, Wladimir Roman, Studie zur figuralen Ausschmückung der Jagellonen-Kapelle (Siegmundkapelle) in Krakau. „Belvedere", Bd. V, S. 166—184.

Hartig, Otto, Ludwig V., der Erbauer der Landshuter Residenz in Mantua. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 263—266.

Mayer, August L., Die Kathedrale von Leon. „Cicerone", Bd. XVI, S. 117—120.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Herausg. vom württembergischen Landesamt für Denkmalpflege. 70./74. Lfg.: Donaukreis, Oberamt Leutkirch, bearb. von Hans Klaiber. Eßlingen a. N., P. Neff.

Russan, L., und Ashmore, Old London City: a handbook. London, Simpkin.

Westlake, H. F., Westminster Abbey (with a foreword by the Rev. H. E. Ryle). London, 2 vol. in fol.

Wrangel, Ewert, Konstwerk in Lunds Domkyrka. Lund, Gleerup in 8°.

Rydbeck, Otto, Lunds Domkyrkas Byggnadshistoria. Lund, Gleerup in 8°.

Meier, P. J., Die Baugeschichte des Magdeburger Doms im XIII. Jahrhundert. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 45, S. 1—33.

Salmi, Mario, Il tesoro del Duomo di Milano. Dedalo, Bd. 5, S. 267—288, S. 358—382.

Bourguignon, M. Jean, Malmaison. Le palais et les collections. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 241—256.

Hamann, Richard und Kästner, Kurt Wilhelm, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. 1. Marburg a. Lahn, Kunstgesch. Seminar.

Clasen, Karl Heinz, Der Hochmeisterpalast der Marienburg. Königsberg i. Pr., Bons Buchh., 1924, in 8°.

Hofmann, Friedrich H., Der gotische Tanzsaal in der „Neuveste". Ein Beitrag zur Baugeschichte der Münchener Residenz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 120—128.

Giraud-Mangin, M., Le style Louis XV à Nantes (extérieurs et intérieurs). Paris, Ch. Massin in fol.

Hölscher, U., Die mittelalterlichen Klöster Niedersachsens. Bremen, Angelsachsen-Verlag, 8° (= Niedersächs. Kunst in Einzeldarstellungen, Bd. 6/7.)

Mader, Felix, Oberpfälzische Klöster u. Wallfahrtskirchen. — Alte Kunst in Bayern, Bd. I. Augsburg, Dr. B. Filser.

Kempen, Wilhelm von, Das Schloß Oranienbaum in Anhalt. Denkmalpflege und Heimatschutz, S. 19—23.

Bièvre, Maréchal de, L'hôtel de Villeroy et le ministère de l'Agriculture. Paris, Champion in 12.

Hautecoeur, L., Le Louvre et les Tuileries. Paris, A. Morancé in fol.

— Deux dessins intéressants l'histoire du Louvre. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 23—24.

Bus, Charles du, Sur quatre hôtels du Marais. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 304—311.

Hautecoeur, Louis, L'auteur de la Colonnade du Louvre. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 151—168.

Schmid, Wolfgang Maria, Beiträge zur Passauer Kunstgeschichte. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, herausg. von Buchner u. Feuchtmayr. Bd. I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, S. 88—107.

Lukomsky, Georg K., Zarskoje Sselo. Innenräume u. Möbel d. ehemals kaiserl. russischen Residenzschlosses. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft.

Roi, Pia, La chiesa e il convento di S. Sepolcro in Piacenza. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 357—379.

Morassi, Antonio, La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 11—25.

Oesterreich, Matthias, Beschreibung der neuen Kammern in Sanssouci 1775, Neuausg. Berlin, Deutscher Kunstverlag.

Darde, R., L'habitation provençale. Introd. de H. Algoud. Paris, Ch. Massin in 4 (L'art régional en France).

Colas, L., L'habitation basque. Paris, Ch. Massin in 4 (L'art régional en France).

Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 33: Ad. Brinkmann, Kreis Stadt Quedlinburg, Teil 2. Magdeburg.

Schulte, Aloys und Sante, Georg Wilhelm, Beiträge zur Baugeschichte der Quedlinburger Stiftskirche. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 44, S. 246—259.

Endres, Josef Anton, Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburgs, herausg. von Karl Reich. Regensburg, Josef Habbel, 4°.

Verrier, Jean, Fouilles de la cathédrale de Reims. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 84—86.

Hempel, Eberhard, Die spanische Treppe. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Stadtbaukunst. Festschrift Heinrich Wölfflin, S. 273—290.

Steinmann, Ernst, Die Statuen der Päpste auf dem Kapitol. Miscellanea Fr. Ehrle, II, S. 480. Rom, G. Bardi.

Bartoli, A., I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffici di Firenze I—V. Firenze, Instituto di edizioni artistiche in 4°.

Sedlmayr, Hans, Divergenz der Wände am Petersplatz in Rom. „Belvedere" Wien, Bd. V, Forum S. 133—135.

Lorenzen, Vilh., Roskilde Domkirke. Roskilde, Erh. Flensborg.

Hauttmann, Max, Das Rostocker Stadtbild. — Mecklenburgische Bilderhefte. Herausg. von Institut f. Kunstgeschichte der Landesuniversität, Heft 1. Rostock, M. Carl Hinstorffs.

Pillet, Maurice, L'aître Saint-Maclou; ancien cimetière parossial de Rouen. Paris, E. Champion in 8°.

Chapelon, P., Saint-Étienne pittoresque. Saint-Étienne, Le Hénaff, in 4°.

Chierici, Gino, Il consolidamento degli avanzi del Tempio di S. Galgano. Bollettino d'arte, II, Bd. 4, S. 129—140.

Tourrasse, L. de la, Le château-neuf de Saint-Germain-en-Laye. Ses terrasses et ses grottes. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 68—95.

Mühlmann, Josef, Der Dom zu Salzburg im Mittelalter. „Belvedere" Wien, Bd. VI, S. 57—84.

Kutscher, Artur, Das Salzburger Barocktheater. Wien, Rikola-Verlag.

Haupt, Richard, Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein mit Einschluß benachbarter Gebiete und Landschaften. Bd. 5: Geschichte und Art der Baukunst im Herzogt. Schleswig. Heide in Holstein, Verlag „Heider Anzeiger".

Josephi, Walter, Das Schweriner Schloß (= Mecklenburgische Bilderhefte, herausg. vom Institut für Kunstgeschichte der Landesuniversität, Heft 2). Rostock, M. Carl Hinstorffs.

Lüttich, Rudolf, Schloßgarten u. Barockbau. Eine Schwetzinger Studie. Heidelberg, J. Höring.

Chartraire, Eugène, Le trésor de la cathédrale de Sens. Paris, H. Laurens in 12°.

Hartwein, P. W., Der Kaiserdom zu Speyer. Seine Baugeschichte. Palatina-Bücherei, Bd. 1. Speyer, Palatina-Verlag.

Maxwell, Donald, Unknown Sussex. London, Lane in 8°.

Mayer, August L., Die Kathedrale von Toledo. „Cicerone", Bd. XVI, S. 1165—1169.

Dawson, John C., Toulouse in the Renaissance. London, Milford.

Gerola, Giuseppe, Il restauro del Buonconsiglio

(Trient). Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 464—470.

Kentenich, G., Trier, seine Geschichte und Kunstschätze. Führer. Trier, J. Lintz.

Foratti, Aldo, La Loggia del Comune in Udine. Bollettino d'arte, II, Bd. 3, S. 291—304.

Röttger, Bernhard Hermann, Die unterfränkische Stadt (= Alte Kunst in Bayern, Bd. 2). Augsburg, Dr. B. Filser.

Ritz, Joseph Maria, Das unterfränkische Dorf (= Alte Kunst in Bayern, Bd. 3). Augsburg, Dr. B. Filser.

Gröber, Karl, Unterfränkische Burgen (= Alte Kunst in Bayern). Augsburg, Dr. B. Filser.

Orellana, M. A. de, Valencia antigua y moderna, Bd. I. Valencia in 4°.

Cicala, V., Ville venete, con prefazione di Luca Beltrami. Torino in fol.

Pellegrini, A., Una casa in citta e un casino in campagna. Milano, Anonima libreria italiana in 4° (= L'arte a Venezia, Palazzi e ville).

Nolhac, Pierre de, Le Trianon de Marie-Antoinette. Paris, Calmann-Lévy in 18°.

Mauricheau-Beaupré, Ch. et Hennet de Goutel, E., Le château de Versailles et ses jardins. Paris, D. A. Longuet in 16°.

Nolhac, P. de, Versailles: les extérieurs et ses jardins. Paris, A. Morancé in fol.

Niebelschütz, E. von, Kloster Walkenried. Eine kunstgeschichtl. Darstellung. Magdeburg, J. F. Eislers.

Lukomski, G., Palais en style baroque à Varsovie. „Belvedere" Wien, Bd. V, S. 145 bis 148.

Harris, M. D., Unknow Warwickshire. London, Lane in 8°.

Schlegel, Arthur, Die Benediktiner-Kirche zu Weingarten. Weingarten, K. Baier.

Tietze, Hans, Alt-Wien in Wort und Bild vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co.

Glück, Heinrich, Die Stellung Wiens in der neueren Kunst. „Cicerone", Bd. XVI, S. 178—183.

Boll, Walter, Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. München, G. Müller.

VII. MUSEEN, SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Mont, Pol de, La Peinture ancienne au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Brüssel, G. van Oest & Cie.

Michel, Edouard, La collection Mayer van den Bergh à Anvers. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 41—58.

Weise, Georg, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums (Berlin) und ihre nächsten Verwandten. Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 1. Reutlingen, Gryphius-Verlag.

Fierens-Gevaert, La Peinture ancienne au Musée de Bruxelles. Brüssel, van Oest & Cie.

Altdeutsche Plastik und Malerei in Chemnitz und Umgebung. Ausstellung, veranst. von der Kunsthütte zu Chemnitz im Museum Mitte Okt.—Mitte Nov. 1924 (Chemnitz, Kunsthütte), 8°.

Joliet, A. et Mercier, F., Le musée de Dijon. Paris, H. Laurens in 12°.

Katalog des städtischen Museums in Erfurt. Mittelalterl. Samml. Gemäldegalerie. Erfurt, Gebr. Richters.

Lensi, Alfredo, Il museo Bardini: Stucchi e terrecotte. Dedalo, Bd. 4, S. 486—511.

Mittelalterliche Kunst des Oberrheins. Ausstellung in der Kirche des Augustinermuseums, Sept. bis Okt. 1924. Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, Heft 2.

Schmitz, Hermann, Generaldirektor Ole Olsens Kunstsammlungen, Bd. 1, 2. München, F. Bruckmann.

Bertram, A., English portraiture in the National Portrait Gallery. London, Lane in 8°.

Fry, Roger, The Mond pictures in the National-Gallery. The Burlington Magazine, Bd. 44, S. 234—246.

Venturi, Adolfo, La quadreria di Ludwig Mond nella Galleria Nationale di Londra. L'Arte Bd. 27, S. 200—210.

Joubin, André, Études sur le musée de Montpellier. Cent ans de peinture académique (1665—1759). Morceaux de réception à l'académie royale. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 9, S. 205—214.

Feulner, Adolf, Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und im Schloß Nymphenburg (= Inventare d. Kunstsammlungen d.

ehem. Kronguts in Bayern, Reihe 1, Bd. 1). München, Hugo Schmidt.

Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. 1. Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450, von Philipp Maria Halm und Georg Lill. Augsburg. Dr. B. Filser & Co. in 2°.

Boinet, Amédée, Catalogue des oeuvres d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

Vitry, Paul, Le musée du Louvre. Paris, A. Morancé in 16°.

Bibliothèque Nationale. Choix de chefs-d'oeuvre du XVe au XIXe siècle. Exposition du 19. mai au 1er août 1924. Paris, A. Morancé in 16°.

Verlant, Ernest, La peinture ancienne à l'exposition de l'art belge à Paris en 1923. Brüssel, van Oest & Cie.

Mandach, C. de, L'exposition de l'art suisse au Musée du Jeu de Paume. De Holbein à Hodler. Gazette des Beaux-Arts, V, Bd. 10, S. 125—144.

M. W., Les collections de Léon Bonnat. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 9, 38/39, 71/72.

Pas, Justin de, Sculptures an musée de Saint-Omer. Les Beaux-Arts, Bd. II, S. 74—76.

Rieffel, Franz, Das fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke. Städel-Jahrbuch, Bd. III/IV, S. 55—74.

Führer durch das Museum der Stadt Stettin. Stettin, M. Beuschwitz.

Boll, Walter, Eine Ausstellung mittelalterlicher Plastik in Stuttgart. „Cicerone", Bd. XVI, S. 806—810.

Planiscig, Leo, Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Bd. 4: Die Bronzeplastiken. Wien, A. Schroll & Co.

Planiscig, Leo, Die Bronzen der Sammlung Camillo Castiglioni (Wien). Wien (Privatdruck) (vgl. „Belvedere", Bd. V, Forum S. 50ff.).

Schidlof, Leo, Katalog der internationalen Miniaturen-Ausstellung in der Albertina, Wien, Mai—Juni 1924. Wien, Gesellschaft d. Bilder- und Miniaturenfreunde, Dr. Ignaz Schwarz.

NB. Infolge widriger Umstände erscheint diese Übersicht, die bereits im vorigen Jahrgang erscheinen sollte, erst jetzt. Zukünftig soll sie ihren Platz im letzten Heft eines jeden Jahrganges finden.

BESPRECHUNGEN

NEUERE FORSCHUNGEN IN RUSSLAND AUF DEM GEBIETE DER BYZANTINISCHEN UND RUSSISCHEN KUNSTGESCHICHTE. Von M. Alpatoff und N. Brunoff (Moskau). Mit 8 Abb. auf Tafel 4—5.

Vor 1917 befand sich die Verwaltung der Denkmäler auf russischem Boden in mehreren Händen, die nicht unmittelbar in Beziehung zueinander standen. Eine führende Rolle spielten die Petersburger Archäologische Kommission und die Moskauer Archäologische Gesellschaft. Zu ihnen gesellten sich die zahlreichen sogenannten „gelehrten Archivalkommissionen" in den wichtigsten Provinzstädten, von denen eine jede ihre eigene Zeitschrift herausgab, ferner provinziale Archäologische Gesellschaften und ähnliche Körperschaften.

Im heutigen Rußland ist eine strenge Zentralisation des Denkmalschutzes durchgeführt. Die Akademie für Geschichte der materiellen Kultur, die Nachfolgerin der Archäologischen Kommission, ist eine rein wissenschaftliche Stiftung. Die Bedeutung der wenigen übriggebliebenen gelehrten Körperschaften in den Provinzen ist sehr gering. Mit der Verwaltung der Denkmäler beschäftigt sich ausschließlich eine Abteilung des Kommissariats für Volksaufklärung, dessen einzelne Kommissionen sich der Erhaltung und Pflege der Denkmäler widmen und dem die lokalen Kommissionen im Kreml von Moskau, in Nowgorod, Pskow und Jaroslawl unterstellt sind. Ähnliche Einrichtungen finden sich in den einzelnen selbständigen Staaten, die den Bund bilden; sie sind mehr oder weniger von Moskau unabhängig.

Die Studien über mittelalterliche byzantinische und russische Architektur waren in Rußland hauptsächlich dadurch erschwert, daß die Wege der Architekten und der Historiker auseinandergingen. Die Erforschung der Denkmäler befand sich vorwiegend in den Händen der ersteren. Es ergab sich daraus

das einseitige Vorherrschen eines rein konstruktiven Standpunktes, welcher für die Auswahl der zur Erforschung bestimmten Denkmäler maßgebend war. Die Aufmerksamkeit wurde gerade von den bedeutsamsten Denkmälern auf weniger wichtige abgelenkt, was eine Verschwendung der Kräfte mit sich brachte. Demgegenüber vermieden die Historiker eine Vertiefung in die einzelnen rein architektonischen Probleme, was zu einer oberflächlichen Betrachtung der Baukunst führte. Ein Verdienst von D. Ainaloff ist es, der Forschung neue Bahnen gewiesen zu haben. In seiner Schule bildete sich ein neues Verhältnis zu den Baudenkmälern aus. Es erwachte das Bestreben, denselben vom stilistischen Standpunkte aus gerecht zu werden: die in der abendländischen Kunstwissenschaft ausgebildeten Methoden wurden auf die russischen Denkmäler übertragen und erfuhren eine weitere Entwicklung durch russische Forscher.

Die Architekten sind ihrerseits immer mehr bestrebt, ihren kunstwissenschaftlichen Gesichtskreis zu erweitern und ihre Arbeit entwicklungsgeschichtlichen Standpunkten unterzuordnen. Eine Reihe unternommener Restaurationsarbeiten ergab viel Wichtiges auch für die Kunstgeschichte. Hervorzuheben sind die Leistungen des leider zu früh verstorbenen P. Pokryschkin, dessen Arbeit über serbische Kirchenbaukunst auch den abendländischen Forschern bekannt ist. Pokryschkins Ziel war, in den von ihm restaurierten Denkmälern eine klare anschauliche Scheidung der einzelnen Bauperioden durchzuführen und die betreffenden Bauten in der Weise wieder herzustellen, daß jederzeit alle Einzelheiten dem Forscher zugänglich sind, und dem Studierenden die Arbeit möglichst erleichtert wird.

Zwei Hauptleistungen sind die Restaurationen der Erlöserkathedrale ,,Berestowskaja" in Kiew und der Sophienkathedrale in Polotzk (beide stammen aus dem 11. Jahrhundert). Von der ersten (Abb. 1) ist nur der Narthex übriggeblieben[1]), das übrige stammt aus dem 17. und teilweise aus dem 19. Jahrhundert. Der Besucher erkennt sogleich die byzantinischen Teile an der gestreiften Ziegeltechnik: alle späteren Zutaten sind weiß verputzt. Deutlich sondern sich auch durch ihre unregelmäßige Oberfläche die Teile ab, an welche sich die Längswände der Hauptkirche anschlossen (über dem Dache der Nebenapsis). Das Dach der Nebenapsis verdeckt Reste von Wandmalereien, welche mittels einer an der Wand angebrachten eisernen Leiter durch eine Tür besichtigt werden können. Auch die Gewölbe und oberen Partien der Mauern sind in dem Dachstuhl leicht zugänglich. In einem kleinen Anbau des 19. Jahrhunderts, der auf dem Vordergrunde der Abbildung zu sehen ist, befinden sich Muster der Ziegel aus verschiedenen Bauperioden, ferner auch die während der Restauration gesammelten Kleinfunde. Das ursprüngliche Gebäude weist eine Reihe sehr wichtiger Eigentümlichkeiten auf, von denen hier auf den Vorsprung hingewiesen sei, den der Narthex aus den Gebäudewänden nach Norden und Süden macht (auf der Abb. ist links der nördliche Teil der Ostwand des Narthex sichtbar), welcher sich in halbbasilikalen Bauten (z. B. der Clemenskirche in Ankyra) findet. — Die zweite größere Restaurationsarbeit P. Pokryschkins betrifft die Sophienkirche in Polotzk, deren Mauern teilweise in die neue Kathedrale des 17. Jahrhunderts einbezogen, teilweise als Fundamente unter dem Fußboden konserviert wurden; sie sind von späterem Kalkmörtel gereinigt und durch eine Öffnung in der Diele zugänglich[2]). Die Kathedrale ist eine fünfschiffige Kreuzkuppelkirche mit 16 Innenpfeilern, welche außer den gewöhnlichen drei östlichen Apsiden noch eine entsprechende Gruppe von drei Apsiden im Westen aufweist, was auf romanischen Einfluß zurückgehen dürfte[3]).

Eine andere Art der Bearbeitung der Denkmäler bildet die ausführliche Erforschung einzelner Bauten und deren genaue Aufnahme mit Hilfe von Ausgrabungen und Errichtung von Baugerüsten. Die Erforschung der ältesten russischen Kirche, genannt Dessjatinnaja in Kiew (Ende des 10. Jahrhunderts)[4]), deren Fundamente teilweise unter der Kathedrale des 19. Jahrhunderts verborgen liegen (Abb. 2), ergab eine dreischiffige Kreuzkuppelkirche[5]), deren Fundamente durch Holzpfähle verstärkt sind.

[1]) Vgl. G. Lukomsky, Kiew, München (1923). Taf. 123 (Nordwestecke des Gebäudes). Vgl. das Fehlen des Wandpilasters auf der anstoßenden Ostwand des Narthexes auf unserer Abb. 1.

[2]) Publiziert von K. Scherotzky in der Festschrift an D. Ainaloff, Petersburg 1915, S. 77ff.

[3]) Das wird umsonst von D. Gordeeff in seiner Rezension im ,,Visantyskoje Obosrenie" (Byz. Rundschau) Dorpat 1915 S. 58ff. angezweifelt.

[4]) D. Mileeff im Compte rendu de la Commission Archéol. St. Pétersbourg 1914, S. 48ff.

[5]) Die dagegen von Th. Schmidt: Bemerkungen über spät-byzantinische Kirchenmalereien ,,Vis. Vrem." 1916, S. 107ff. erhobenen Bedenken sind nicht überzeugend.



Abb. 1. Erlöserkirche „Berestowskaja“ in Kiew.

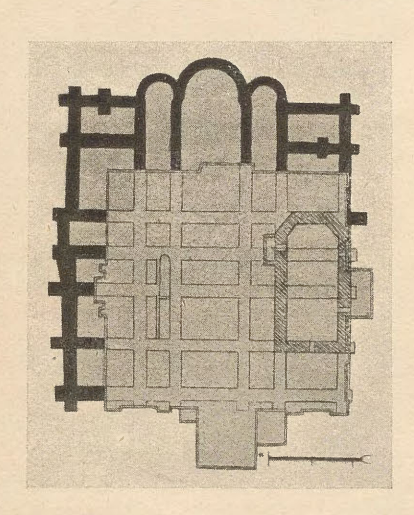


Abb. 2. Grundriß der „Dessjatinnaja“-Kirche in Kiew.



Abb. 3. Ruinen der Sophien-Kathedrale in Kiew, Zeichnung des 17. Jahrh.

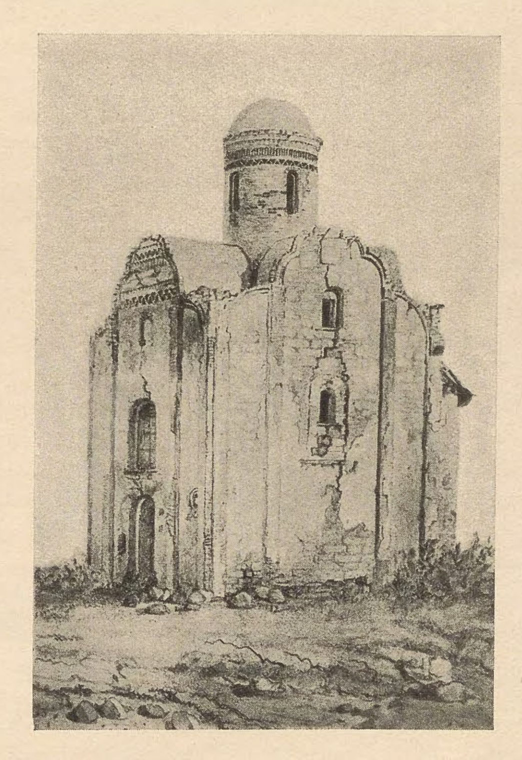
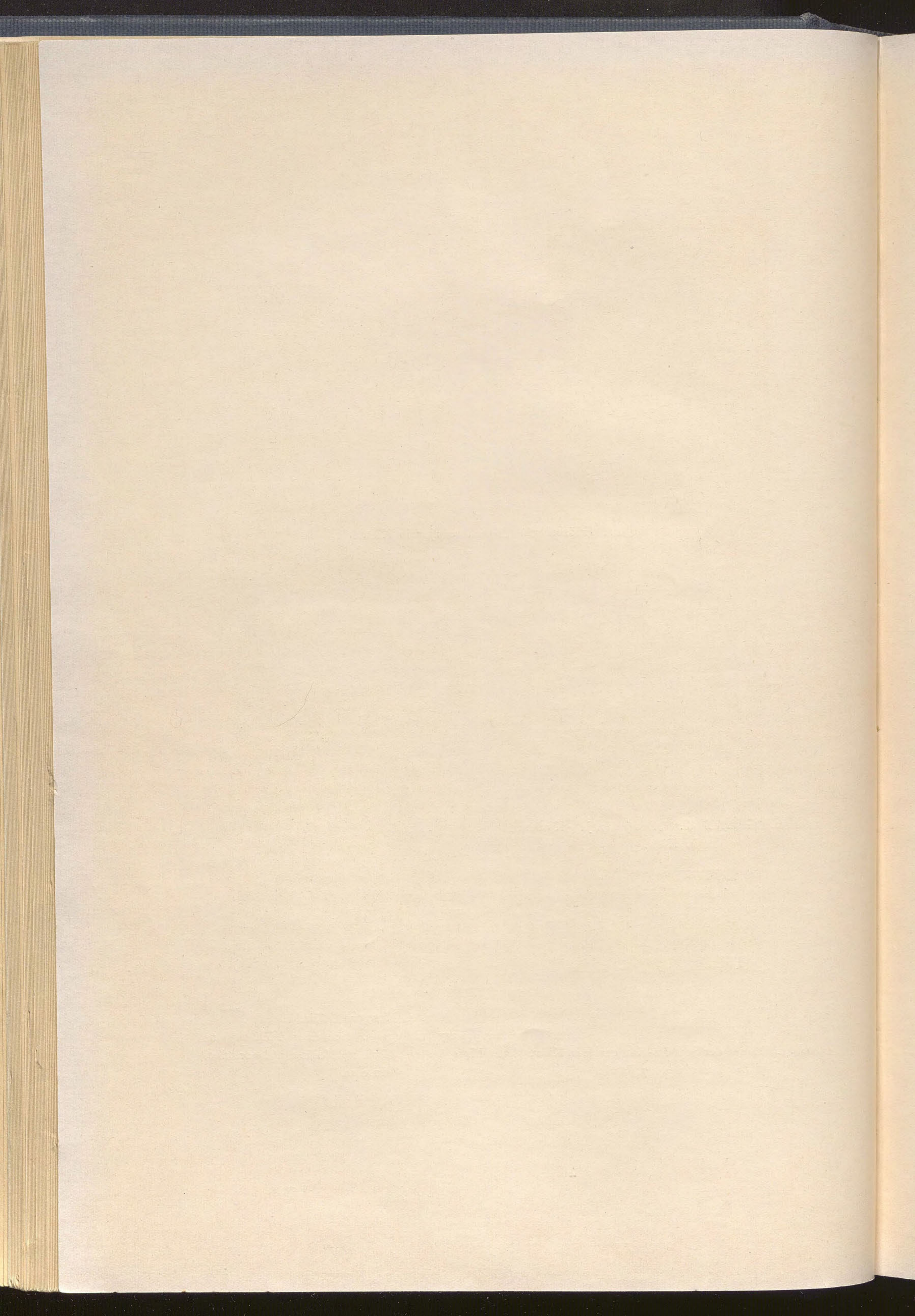


Abb. 4. Nowgorod, Kirche des Hlg. Lasary (um 1384), nach einer Zeichnung aus der Mitte des 19. Jahrh. im Moskauer Historischen Museum.



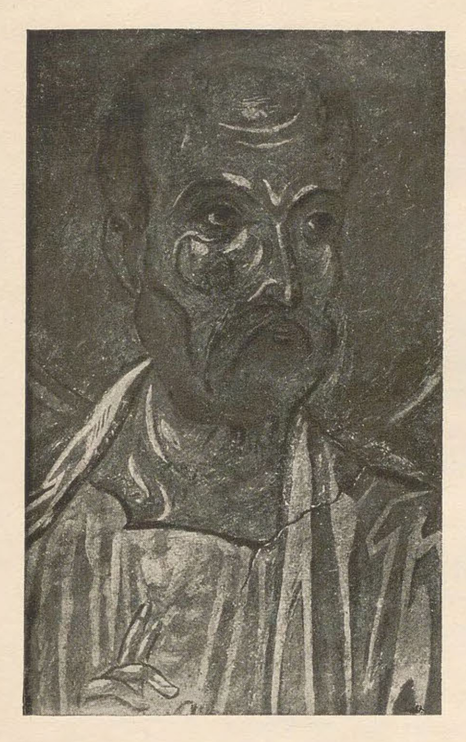


Abb. 5. Von den Wandmalereien in der Dimitry-Kathedrale von Wladimir. Um 1194.



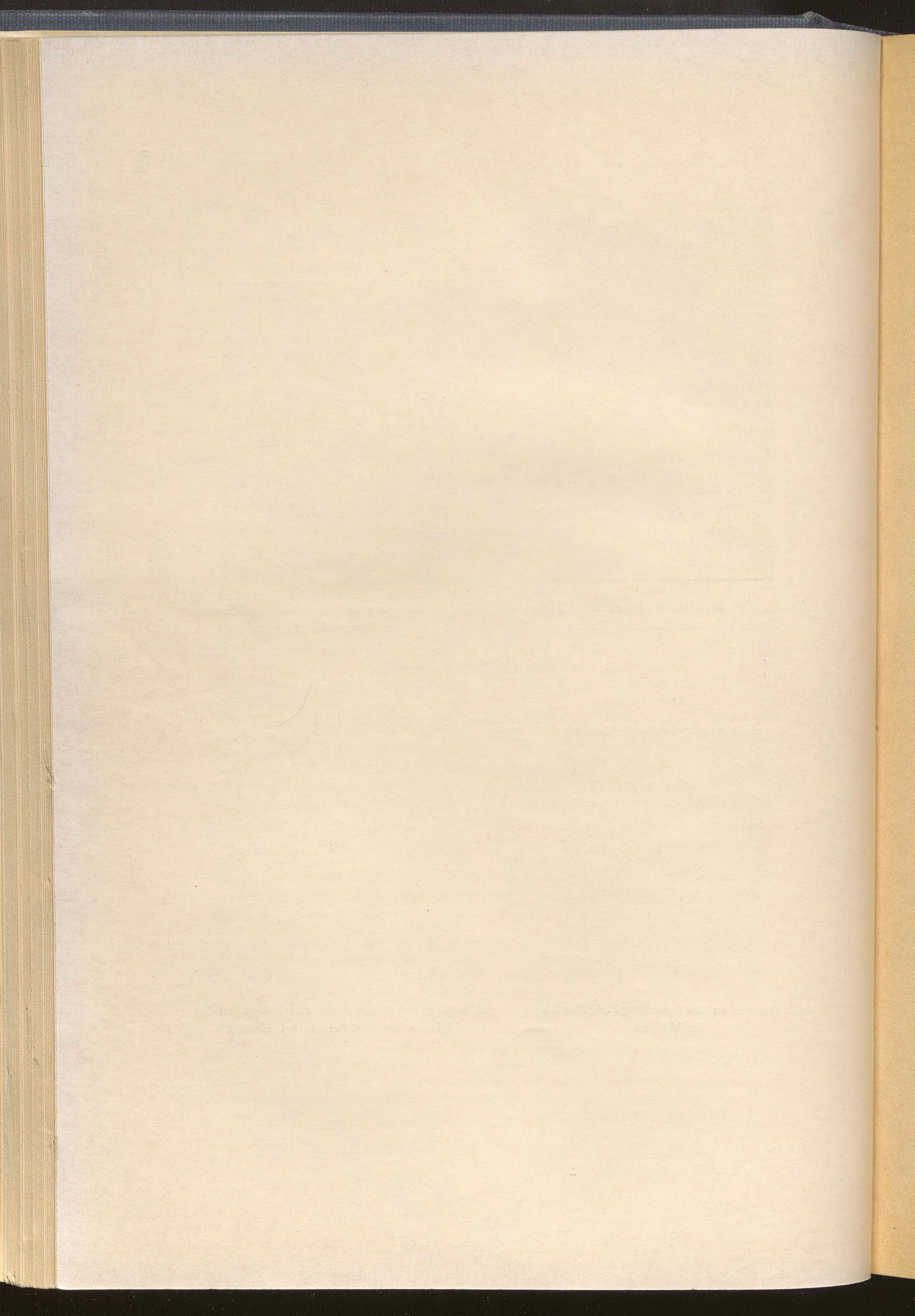
Abb. 6. Ikone aus der Sammlung des Museums in Nowgorod. 1543.



Abb. 7. Ikone aus der Sammlung P. Rjabuschinsky in Moskau.



Abb. 8. Dreieinigkeit von Adrej Roubleff im Kloster des Hlg. Sergius bei Moskau.



Daraus kann jedoch keinesfalls auf russische Holzbaumeister[1]) oder kaukasische Einflüsse[2]) geschlossen werden: Holzbalken in Fundamenten sind schon in Rom bekannt[3]). Die hufeisenförmigen Apsiden weisen auf kleinasiatische Einflüsse.

Zwei außerordentlich wichtige Denkmäler wurden von H. Morgilewsky in Kiew erforscht. In der Sophienkirche von Kiew (Grundsteinlegung um 1017[4])) beschäftigte sich Morgilewsky mit dem äußeren Kranze der Galerien, welche die ursprüngliche fünfschiffige Kathedrale, die schon von einer offenen Galerie auf Kreuzpfeilern von drei Seiten umgeben war, umgürten[5]). Es gelang Morgilewsky die auf einer Serie von Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts, die Ruinen der Sophienkathedrale in Kiew darstellend, angegebenen Halbbogen (Abb. 3) zu entdecken, welche noch im 11.—12. Jahrhundert an die Pfeiler der ursprünglichen äußeren Galerie angebaut wurden, um den Seitenschub der Gewölbe aufzufangen. Auf die Halbbogen wurden Mauern aufgebaut und durch Quertonnen miteinander verbunden. Die Zurückführung der aufgedeckten Teile auf die bekannten von Bogen durchbrochenen Wände der syrischen Basiliken erscheint nicht überzeugend, da die Verstärkung der Kirchenwände durch Strebepfeiler für Konstantinopel verbürgt ist[6]) und analoge Formen sich auch in den erhaltenen Denkmälern finden[7]).

In der Kathedrale von Tschernigow (um 1036) wurden mit Unterstützung des Staates Ausgrabungen durchgeführt. Die Seitenschiffe auf dem bisher bekannten Grundrisse[8]), die als später hinzugefügt vermutet wurden, erwiesen sich in Wirklichkeit als unregelmäßige Anbauten, welche nach Westen hin viel weniger ausgedehnt waren und vielleicht noch der vormongolischen Zeit angehören. Das Hauptinteresse nehmen jedoch die Reste einer kleinen Kapelle in Anspruch, deren Fundamente teilweise südlich von der Kathedrale, teilweise unter ihrem Südturm sich befinden und die drei halbrunde, nach außen durch eine gerade Wand abgeschlossene Apsiden aufweisen, welche denen kaukasischer Kirchen höchst verwandt erscheinen. Eine ähnliche Kapelle befindet sich in der Kathedrale „Berestowskaja“ zu Kiew. Die beschriebenen Fundamente werden für Reste eines Baues gehalten, welcher an Stelle der Kathedrale vor Errichtung derselben bestand.

Die Irenenkirche des 11. Jahrhunderts in Kiew, deren Fundamente erforscht wurden[9]), erwies sich als fünfschiffige Kreuzkuppelkirche, die einer 1911 in Kiew ausgegrabenen[10]) völlig gleicht. Zusammen mit den Sophienkathedralen in Kiew, Polotzk und Nowgorod (11. Jahrhundert) bilden die beiden letzterwähnten Kirchen eine Denkmälergruppe, welche einen Typus darstellt, der sonst nirgends in der byzantinischen Architektur bekannt ist. Im Anschluß an eine Rekonstruktion der ältesten Teile der Sophienkirchen in Kiew und Nowgorod werden diese Denkmäler von N. Brunoff in einer eingehenden Arbeit behandelt und mit den byzantinischen Kuppelbasiliken in Zusammenhang gestellt.

Die Kirchen von Nowgorod wurden unter Leitung von K. Romanoff im Auftrage der Petersburger Akademie für Geschichte der materiellen Kultur erforscht. Das Hauptergebnis bildet die unerwartete

[1]) Wie Schmidt, ibidem S. 105 will.

[2]) Th. Schmidt, Die Kunst d. alten Ukraïne, Charkow 1919, S. 35. Der Text Lukomskys, die Dessjatinnaja Kirche betreffend, gibt eine wörtliche Übersetzung der genannten Schrift von Th. Schmidt, die aber nicht angeführt ist.

[3]) Vitruv II 10.

[4]) Von D. Ainaloff festgestellt in der Festschrift zu Ehren des heiligen Großfürsten Wladimir I., Petersburg 1917, S. 35ff.

[5]) Vgl. den Grundriß bei K. Woermann, Geschichte der Kunst, Bd. III, S. 169.

[6]) J. Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte, Wien 1897, S. 128, vgl. O. Wulff: Die sieben Wunder von Byzanz. (Bulletin de l'Institut russe de Constantinople I, 1896, S. 51).

[7]) Z. B. in S. Vitale zu Ravenna. Wichtig ist das Vorkommen analoger Strebehalbbogen in der Sophienkathedrale von Nowgorod.

[8]) J. Grabar, Geschichte d. russ. Kunst, I, S. 150. In Wirklichkeit ist die Mittelapsis viel weniger nach Osten vorgeschoben.

[9]) Compte-rendu de la Commission archéol. St. Pétersbourg 1918, S. 167ff.

[10]) D. Mileeff, Eine neuentdeckte Kirche des XI. Jahrhunderts in Kiew. (Werke des IV. Kongresses der russ. Architekten. Petersburg 1911, S. 117ff.)

Tatsache, daß die Mehrzahl der nowgorodischen Kirchen nicht mit einem gewöhnlichen Giebel, sondern an jeder Fassade mit einem kleeblattartigen Bogen als oberem Abschluß versehen war, wie es für eine zerstörte Kirche eine alte Zeichnung (Abb. 4) beweist[1]). Die Kirche der hl. Paraskowie wurde im Auftrage des Petersburger Instituts für Geschichte der Kunst unter Leitung von K. Mazulewitč genau aufgenommen.

Zuletzt sei der rein kunsthistorischen Arbeit gedacht. Trotz Fehlens besonderer Hilfseinrichtungen wurden die Denkmäler nach Möglichkeit genau durchforscht und aufgenommen. Eine Reihe von Expeditionen in die einzelnen mittelalterlichen Kulturzentren Rußlands ermöglichte eine ausgedehnte Bekanntschaft mit den Denkmälern der byzantinischen und russischen Baukunst, welche bei weitem nicht alle in genügenden Publikationen vorliegen, ja manche überhaupt noch nicht bekannt sind. In vielen Fällen gewährt schon eine solche eingehende Betrachtung die Möglichkeit, wichtige endgültige Schlüsse zu ziehen, oder es tauchen neue Probleme auf, welche der Spezialforschung die Richtung weisen. An erster Stelle müssen hier die persönlichen Studien von D. Ainaloff genannt werden, von dem eine größere Arbeit über die alt-russische Baukunst vorbereitet wird. Eine Reihe wichtiger Beiträge wurde von seinen nächsten Schülern geliefert[2]). — Die Baukunst von Wladimir-Susdal wurde von A. Nekrassoff in Moskau und L. Mazulewitč in Petersburg während der von ihnen durchgeführten Expeditionen untersucht. Während die Ergebnisse Mazulewitčs noch unveröffentlicht blieben, wurde von Nekrassoff eine Reihe wichtiger Beobachtungen gemacht, die das ursprüngliche Aussehen der einzelnen Gebäude betreffen und die allgemeine Entwicklung feststellen (½ 12.—½ 13. Jahrhundert). In der südrussischen Baukunst wurzelnd erlitt die Architektur von Wladimir-Susdal schon in ihren Anfängen eine Beeinflussung von seiten des romanischen Stils, welcher sich während der Periode des klassischen Stils verstärkte. Während der darauffolgenden Jahrzehnte vergröberte sich die Baukunst. Die letzte Periode wird durch kaukasische Einflüsse gekennzeichnet[3]). Die Baukunst von Pskow wurde eingehend von K. Romanoff in Petersburg studiert, dessen Endergebnis jedoch, die Baukunst von Pskow sei der Ausgangspunkt der Moskauer Baukunst gewesen, anfechtbar erscheint. Die früh-moskowitischen Bauten wurden von N. Brunoff erforscht, von dem auch eine systematische Durchforschung der Baudenkmäler von Polotzk-Smolensk (11.—12. Jahrhundert) unternommen wurde, die von außerordentlicher Wichtigkeit für die gesamte weitere Entwicklung der russischen Baukunst sind und aus der Kreuzung kaukasischer, südrussischer, byzantinischer und abendländischer Elemente entstanden sind.

Die letzten 10—15 Jahre verdienen den Namen der Epoche der Entdeckung der alt-russischen Malerei[4]). Die Begeisterung, mit der Kunstforscher, Kunstkenner und Restauratoren an dieser Entdeckung beteiligt waren, verursachte, daß eine ganze Reihe ausgezeichneter alter Kunstwerke ans Tageslicht gekommen ist. Unter den späten Übermalungen, dem verdunkelten Ölfirnis und weißer Kalkschicht fanden sich entzückende und zum Teil noch ganz gut erhaltene Werke der Ikonen- und Wandmalerei, die nun wieder ihr ursprüngliches Aussehen erhalten haben. Das Grundprinzip dieser Arbeiten war: nur spätere Zutaten zu entfernen, möglichst nichts hinzuzufügen, auch in dem Falle, wenn ein Werk nur fragmentarisch erhalten ist. Deshalb wird für diese Arbeiten von den Meistern nicht das Wort „Restauration", sondern „Aufdeckung" („raskrytie") oder „Ausputzung" („rastschistka") vorgezogen[5]). Die allgemein verbreitete Ansicht, daß eine Ikone je älter sie ist, desto dunkler sein soll, erwies sich als fehlerhaft: die russischen Ikonen des 14.—16. Jahrhunderts zeichnen sich gerade durch ihr glänzendes Kolorit mit hellen und freudigen Farben aus. Die auf diese Weise entdeckten

[1]) W. Mjassojedoff, Zwei untergegangene alte Denkmäler von Nowgorad. (Festschrift an D. Ainaloff. Petersburg 1915, S. 107ff.)

[2]) In der Festschrift an D. Ainaloff, Petersburg 1915. Außerdem K. Scherotzky, Kiew, Kiew 1918, A. Kapustina, Zur Frage nach der Architektur der Sophienkathedrale in Nowgorod (Notizen der Abteilung für russische und slavische Archäologie der russischen archäologischen Gesellschaft XII) 1918, S. 107ff.

[3]) A. Nekrassoff, Byzantinische und russische Kunst, Moskau 1924, S. 63ff. Derselbe in der Zeitschrift „Srjedi Kollekzionerow" 1924 Nr. 3—4, S. 29ff.

[4]) Vgl. A. Anisimoff, Die Entdeckung d. Denkmäler der alt-russischen Malerei. „Jzwestija der Gesellschaft für Architektur der Kasanschen Universität", Bd. XXX, S. 267—280. J. Grabar, daselbst S. 281—286, N. Sycoff, „Nauka i eja rabotniki" 1921, Nr. 4, S. 25—8.

[5]) Vgl. N. Pretasoff, „Kasansk. Mus. Vjestnik" 1921, Nr. 3, S. 121—128.

und in weiteren Kreisen Entzückung erregenden Werke eröffneten der Forschung neue kunsthistorische Probleme.

In Wladimir der alten Hauptstadt des wladimiro-suzdalschen Fürstentums, dessen Kirchen durch ihre reich skulptierten Wanddekorationen längst berühmt geworden sind, ist es gelungen, in der Kathedrale des Dimitri einen Teil der Freskenmalerei (Die Apostel und das Paradies aus dem jüngsten Gericht) zu finden. Die Malereien gehören der Zeit Wsewolod III. (Ende des 12. Jahrhunderts) an, der als Sohn einer byzantinischen Kaisertochter selber in Griechenland erzogen worden ist; es ist deshalb verständlich, daß wir in diesen Darstellungen, die bis 1918 durch eine Schicht von Malereien des 19. Jahrhunderts im „byzantinischen Stil" überdeckt waren, ausgezeichnete Werke griechischer Meister des 12. Jahrhunderts finden (Abb. 5). Von größtem Interesse ist aber die Entdeckung der Mutter Gottes von Wladimir[1]), die bis 1918 in der Koimesis-Kathedrale in Moskau als größtes Heiligtum Rußlands verehrt wurde. Mit Vorsicht ist es der Restauration gelungen, unter einer ganzen Reihe von übermalten Schichten, die den Stempel verschiedenster Epochen alt-russischer Kunst an sich trugen, die unterste Schicht zu erreichen. Zwar sind von der ältesten Malerei nur die Köpfe der Mutter Gottes und des Kindes, und auch diese nicht ganz unbeschädigt erhalten, der künstlerische Wert dieser Fragmente ist aber so groß, die Stileigentümlichkeiten so fein, daß dieses Werk, sobald es den ausländischen Forschern zugänglich sein wird, ohne Zweifel Weltberühmtheit erwerben wird. Der Mangel an vergleichbarem Material — byzantinische Ikonen des 11.—12. Jahrhunderts, dem diese Ikone auf Grund historischer Nachrichten zuzurechnen ist, fehlen uns beinahe gänzlich — verursacht die Schwierigkeit einer mehr oder weniger präzisen Datierung, vergrößert aber den kunsthistorischen Wert dieses einzigartigen Werkes. Eine Reihe byzantinischer und altrussischer Ikonen derselben Epoche ist in Moskau, Wladimir usw. entdeckt worden; die Mutter Gottes von Wladimir hat aber nicht ihresgleichen.

Die Arbeiten in Nowgorod[2]) lieferten neues Material für spätere Epochen der alt-russischen und byzantinischen Kunst: nämlich der Epoche der Paläologen. Ihrer Bedeutung nach sollen einige Entdeckungen der letzten Jahre neben eine bahnbrechende Arbeit von D. Ainaloff „Byzantinische Malerei des 14. Jahrhunderts"[3]), in der in zusammenhängender Form Ursprung, Entwicklungsgang und Wesen der byzantinischen Renaissance der Paläologen behandelt sind, gestellt werden. Eine glänzende Seite der Kunstgeschichte Nowgorods eröffnen die seit 1910 entdeckten Malereien einer Reihe von Kirchen des 14. Jahrhunderts. 1919 sind zu denen von Wolotowo (1352 und 1363), Theodoros d. Str. (c. 1370), Kovalevo (1380) und Geburt Christi (c. 1382) — die Malereien von Spas-Preobrajenje (Kathedrale, 1378) gekommen, in denen wir Arbeiten eines schon in Alt-Rußland berühmten Meisters — Theophanes des Griechen vor uns haben. Der künstlerische Wert dieser Wandmalereien, die von einem ausgeprägten individuellen Kunstwollen eines großen Meisters zeugen, ist sehr groß und fällt sofort auf: ihre Bedeutung für die alt-russische Kunst zu klären und ihr Verhältnis zu den übrigen nowgorodischen Wandmalereien festzustellen — das ist die Aufgabe künftiger Forschung.

Auch die nowgorodische Ikonenmalerei des 14.—16. Jahrhunderts wird an Denkmälern immer reicher, obgleich eine zusammenfassende Bearbeitung noch fehlt. Ein in Nowgorod kurz vor dem Kriege eingerichtetes Museum[4]) enthält schon eine Reihe wiederhergestellter ausgezeichneter Ikonen, deren besondere Bedeutung darin besteht, daß sie mehr oder weniger fest lokalisiert sind, während wir über den Ursprungsort des größten Teiles der berühmten Ikonen in den hauptstädtischen Sammlungen gewöhnlich nichts wissen. Wir geben hier eine Ikone der Himmelfahrt wieder (Nowgorod, Museum Nr. 21 98×110), die durch eine zum Teil erhaltene Inschrift auch datiert ist: a. d. 1543 ist sie von einem Nowgoroder, Iwan, erschaffen worden, „damit alle Christen sie anbeten" (Abb. 6). Ihrem Grundcharakter nach steht dieses Werk einer älteren Ikone aus der Sammlung S. P. Rjabuschinsky (Moskau) recht nahe (Abb. 7): der malerische Schimmer, der dieser Himmelfahrt als Nachklang der byzantinischen Renaissance

[1]) Veröffentlicht bei A. Anisimoff, op. cit. Fig. II.

[2]) Vgl. N. Porphiridoff „Kasansk. Mus. Vjestnik" 1921, Nr. 3, S. 144—151; „Dela i dni" I, S. 353 bis 364.

[3]) „Zapiski d. klass. Abt. d. Arch. Ges." S. Petersburg 1917, Bd. IX, S. 62—230.

[4]) N. Georgiewski „Swjetilnik" 1915, Nr. 9—12, S. 3; Katalog. Nowg. Drevlechranilischja, 1916 (illustr.).

der Paläologen noch eigen ist, fehlt der aus dem Malo-Kirillowschen Kloster (bei Nowgorod) stammenden Ikone von 1543. Die Lichter an den Gewändern der Apostel sind hier von den flachen Farbenflecken aufgelöst. Die Komposition ist strenger geworden, beinahe ornamental und silhouettenhaft (vgl. die Engel oben). Die gesamte Darstellung ist im Sinne der nord-russischen Malerei („severnije pisma") aufgefaßt, die vielleicht in Nowgorod ihren Ursprungsort hatte.

Noch eine Stätte soll erwähnt werden, in der die letzten Jahre viel Neues ans Tageslicht brachten: das Kloster des heiligen Sergius und der Trinität (unweit von Moskau). Die schon 1904 (später 1918—19) gereinigte Ikone der hl. Trinität von Andrej Roubleff (Abb. 8) (Anf. d. 15. Jhhdt.) ist jetzt den meisten ausländischen Forschern bekannt[1]) und auch in einer Reihe von Abhandlungen besprochen worden. An dieses Werk knüpft auch der für das Problem des Ursprungs der alt-russischen Malerei so wichtige Streit „Italien oder Byzanz" an. Infolge der Ähnlichkeiten der Engel Roubleffs mit einigen frühitalienischen Werken Duccios und Simone Martinis glaubte man hier abendländische Einflüsse festzustellen[2]); Millet verwies auf die Ähnlichkeit der Engel mit denen in Mistra (Maria der „Verkündigung" in Peribleptos)[3]). Eine ausführliche Studie der Kompositionsprinzipien der Ikone[4]) stellte fest, daß Roubleff in seiner Ikone die Neuerungen der byzantinischen Kunst der Paläologen sich aneignete und sie in eigenem Sinne veränderte. Noch eine Reihe vor kurzem zum Vorschein gekommener Werke bestätigen, daß das Kloster des heiligen Sergius am Ende des 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts unter dem Einflusse derselben Kunstsphäre stand, die auch in Morea die auszegeichneten Wandmalereien von Mistra schaffte. Eine Verkündigungsikone (entdeckt 1919) gehört unserer Ansicht nach zu der Gruppe der Ikonen, die nach den Meistern der Peribleptoskirche kopiert wurden, und auch später in Rußland Nachklang fanden. Zu demselben Kunstkreise gehören Miniaturen eines russischen Evangeliars daselbst (Chitrowo-N 10/3) (Ende des 14. Jahrhunderts), ein Evangeliendeckel mit einer Kreuzigung usw. Eine Ausstellung all dieser Werke des 14. bis 15. Jahrhunderts fand gerade vor kurzem im Kloster, das in ein Museum umgewandelt ist, statt[5]).

Endlich und vor allem anderen sollen noch die Arbeiten in den Hauptstädten — Moskau und Petersburg — erwähnt werden. Sind doch von hier aus alle Anregungen für die Forschungen in den Provinzen ausgegangen. Es ist das Verdienst einiger Kunsthistoriker und Kunstsammler, die Aufmerksamkeit der Forschung auf alt-russische Ikonen gelenkt zu haben. Mit Liebe und Begeisterung wurden in Moskau — von I. Ostrouchoff[6]) A. Morosoff[7]) u. a., in Petersburg von N. Lichatscheff[8]) — Privatsammlungen byzantinischer und russischer Ikonen gebildet, wie sie auch im Ausland fehlen und die stets der Besichtigung zugänglich sind.

Von Privatleuten ging auch die Initiative zur Wiederherstellung öffentlicher Kunstwerke aus. Der Erfolg aller dieser Unternehmungen erregte Interesse in den weitesten Kreisen und spornte zu weiteren Untersuchungen an. Mit Bedauern müssen wir die beinahe völlige Einstellung dieser Arbeiten seit den letzten Jahren feststellen[9]), deren Ursprung im materiellen Mangel oder vielmehr in anderen Gründen zu suchen ist.

---

[1]) Da diese Ikone in allen ausländischen Werken nach der entstellten (an den Rändern abgeschnittenen) Aufnahme von Grabar (Geschichte der russischen Kunst Bd. VI Tafel 1) reproduziert wird, geben wir eine andere Photographie wieder.

[2]) Syčoff, „Festschrift Ainaloff" 1915, S. 58—76; Punin „Apollon" 1915 Nr. 2, S. 22.

[3]) G. Millet, Recherches sur l'ic. de l'év. Paris 1916, S. 681.

[4]) M. Alpatoff „Byzantinische Zeitschrift" Bd. XXIV, S. 490.

[5]) „Iskusstwo XIV i XV wekow" Wystawka 1924, S. 1—16.

[6]) P. Muratoff, „Die altrussische Kunst in der Sammlung Ostrouchoff" M. 1914.

[7]) A. Griscenko, „Ikonenmalerei" M. 1917.

[8]) Seit 10 Jahren befindet sich die Sammlung Lichatscheff im russischen Museum (Fr. Alexander III.). Vgl. Syčoff „Stariie Gody" 1916 N. 1—2, S. 3.

[9]) Nur noch im Hauptrestaurationsatelier in Moskau werden erfolgreiche Arbeiten unter Leitung von G. Čirikoff weitergeführt.

SCHREINE UND SCHRANKEN[1]

VON HERMANN BEENKEN

Mit 26 Abbildungen auf 8 Tafeln.

Im 12. Jahrhundert vollzieht sich die für die Geschichte der mittelalterlichen Plastik so folgenreiche Schwerpunktsverschiebung von den klein- und bildplastischen auf die bauplastischen Aufgaben und damit die Entwicklung des monumentalen Stils[2]), der sich dann im folgenden dreizehnten auf allen Gebieten und mit allen Konsequenzen durchsetzt. Schon frühzeitig geht mit dieser Verschiebung des Schwerpunkts der künstlerischen Aufgaben zusammen eine Verschiebung auch von Nation zu Nation. Deutschland tritt den kunstgeschichtlichen Vorrang, den es im 11. Jahrhundert in der Plastik wie in der Malerei innegehabt hatte, an Frankreich ab. Nimmt man dazu die soziologische Verschiebung des künstlerischen Schaffens aus der Werkstatt der Klöster in die Bauhütte, das wohl kaum zu leugnende Vordringen des Laienelementes in die bisher dem geistlichen Stande reservierten Bezirke der künstlerischen Arbeit, erinnert man sich ferner an die um die Mitte des 12. Jahrhunderts einsetzende Anspannung der typologischen Programme[3]), die letzten Endes auf eine Ersetzung der frühmittelalterlichen historisch-illustrativen Bildordnungen durch symbolisch-repräsentative, also der auf eine zeitliche Geschehenslinie geordneten Inhalte durch logisch und zugleich räumlich-symmetrisch gruppierte hinzielt, so wird man ahnen, wie tiefgreifend die geistigen Umschichtungen im damaligen Europa gewesen sein müssen, die für diese kunstgeschichtlichen Veränderungen die Voraussetzungen abgegeben haben. Die folgenreichste Idee, die diese Umschichtungen auslösten, ist auf kunstgeschichtlichem Gebiete schließlich die der gotischen Kathedrale gewesen, deren europäische Bedeutung aber erst vom 13. Jahrhundert ab deutlich in den Vordergrund tritt.

Jene Verschiebung von der Kleinkunst der Elfenbeinplatten und Edelmetallreliefs auf die monumentale Skulptur, der Übergang von der Schmückung des kirchlichen Gerätes mit Plastik zur Schmückung der Kirche selbst — wobei die alten Aufgaben zwar nicht verschwanden, aber doch ihre frühere Bedeutung verloren — hat sich nicht widerstandslos und ohne interessante Übergangsepisoden vollzogen. Die wichtigste dieser Übergangsepisoden ist die hohe Blüte der Schreinplastik zwischen Maas und Rhein in den letzten Jahrzehnten des 12. und in den ersten des 13. Jahrhunderts gewesen, und deren bisher wohl kaum beobachtete Bedeutsamkeit auch für die Geschichte der Großplastik selbst. Hier gewinnen stellenweise künstlerische Ideen Gestalt, die sich im Rahmen der bauplastischen Aufgaben nicht entfalten konnten, und die doch für unsere Erkenntnis einer Kontinuität der allgemeinen kunstgeschichtlichen

[1]) Der vorliegende Aufsatz war ursprünglich als Fortsetzung des Artikels: „Die Kölner Plastik des XII. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen in den sächsischen Harzgebieten“ gedacht (Jahrbuch für Kunstwiss. 1923, S. 125ff.) und hätte schon 1923 erscheinen sollen.

[2]) Vgl. ebendort S. 127f. und Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924, S. XXIV.

[3]) Vgl. dazu Fr. X. Kraus: Gesch. d. christl. Kunst II, 1 (Freiburg 1897), S. 363 u. S. 270.

Entwicklung Anhaltspunkte von gar nicht zu überschätzender Tragweite sind. So fehlt etwa unter den an der Kathedrale zu leistenden plastischen Aufgaben fast vollkommen die des eigentlichen Flachreliefs, und das Flachrelief war in gewissen Zeiten, und gerade in der Zeit um 1200, eine der wichtigsten Gelegenheiten, wenn nicht gar die einzige, die es gestattete, so etwas wie einen Tiefenraum im modernen Sinne zu gestalten (vgl. die Dachreliefs des Aachener Karlschreines!). Wichtiger vielleicht noch ist dann die wiederum nie betonte Tatsache, daß die Gestaltung und Entfaltung der menschlichen Figur als einer im modernen, freilich noch in bestimmter Weise einzuschränkenden Sinne individuellen und besonderen, nicht zuerst in den Verbänden der Kathedralportale, sondern wohl schon eine kurze Zeitspanne vorher an den Reliquiengehäusen geschieht. Denn hier vor allem war die isolierte, meist sitzend gegebene Einzelgestalt frei sowohl von der Einbeziehung in ein sie übergreifendes Bildkontinuum, in dem sie im frühen Mittelalter unlöslich haftete — der sitzende Evangelist dort etwa in Verbindung mit Architektur und Gerät, in einem Bilde und in Aktion, nicht in reiner ruhender isolierter Existenz wiedergegeben — wie auch frei von architektonischer Funktion, in der vor allem die Plastik der nordfranzösischen Portalgewände des 12. Jahrhunderts so erstarrt ist, daß infolge der funktionellen Gleichartigkeit von Figur und Figur eine Entfaltung spezifischen Lebens und damit menschlicher Verschiedenartigkeit nicht möglich wird[1]). An den Wandungen der Schreine dagegen können sich vereinzelte Existenzen geistig bedeutsamer „Charaktere" nebeneinanderreihen, jede in ihrem Felde umschlossen und geborgen, nur sich selbst bestimmend und völlig frei in mimischer Entfaltung ausschließlich ihres Wesens, nicht bestimmt durch Handlung oder durch Zwang überpersönlich bedeutsamer Repräsentation.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Blüte der Schreinplastik gerade in die Zeit fällt, in der die Kunst der Elfenbeinwerkstätten nur noch ein schwächliches Scheinleben führte und in der auch die Kunst der Hütten, die Bauplastik, noch nicht imstande war, auf allen Gebieten plastischer Entfaltung die uneingeschränkte Führung zu übernehmen, wie sie es im 13. Jahrhundert tat. Erledigt im Grunde ist das bildplastische Relief des früheren Mittelalters: die Figur getragen vom Flusse einer in ihrer Bedeutsamkeit überpersönlichen, transzendent-bezogenen Handlung oder Aufgabe. Zurückgetreten sind die alten Forderungen an Bildhaftigkeit und Tiefenillusion hinter dem Interesse an einer Herausarbeitung der spezifisch plastischen, die Einzelfigur in sich abgrenzenden Gehalte. Noch nicht erreicht aber ist die Synthese, die in der Repräsentation überpersönlicher Ideen und Werte durch eine gewisse Mannigfaltigkeit plastisch isolierten und spezifisch menschlichen Daseins besteht, wie sie die Kathedralplastik des frühen Dreizehnten bringt, die Synthese von Individuellem und Funktionellem.

Und weiter ist es sicher ebensowenig zufällig, wenn das Mutterland dieser Schreinkunst nicht das innere Frankreich ist und nicht das innere Deutschland,

[1]) Nur in den Gesichtern ist eine gewisse Variabilität festzustellen (vgl. W. Vöge, Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, 1894, S. 26). In der Haltung der ganzen Figuren bezeichnenderweise eher in der Kleinplastik der Archivolten als an den großen Gewändestatuen.

sondern jenes großlothringische Zwischenland zwischen Maas und Rhein, das allerdings auch schon in den vorangegangenen Jahrhunderten seine führende Rolle gespielt hatte. Von diesem Zwischenland scheinen entscheidende Anregungen dann nach Westen und Osten auszustrahlen, nach Westen auf die Kathedralplastik selbst, von der Plastik des Nikolaus von Verdun, wie wir glauben, auf die älteren Reimser Portalskulpturen[1]), nach Osten vor allem in die sächsischen Gebiete. Wir hoffen, in diesem Aufsatze den Nachweis führen zu können, daß die Plastik der Chorschranken von St. Michael in Hildesheim und der Liebfrauenkirche in Halberstadt wesentlich eine in größere Formate übertragene Schreinplastik ist. Schon die Aufgabe der Chorschrankenplastik ist ja unter den großplastischen Aufgaben der Zeit ebensowenig eine eigentlich „bauplastische" wie die der einzelfigürlichen Schreinplastik im Rahmen der Kleinkunst eine „bildplastische". Es gilt nicht, der Figur eine in einem größeren künstlerischen Zusammenhange blickleitende Funktion zu übertragen wie am Portalgewände, sondern einfach Flächen zu schmücken, Felder zu füllen, wobei die Flächen aber nicht einfach unstruktiv, wenn man will, gewebehaft, in ihrem Unten und Oben gleichartig, gleichgewichtig durchgebildet werden wie die Flächen eines Buchdeckels oder eines Elfenbeinkästchens, an die sich noch die Wände des Gernroder Heiligen Grabes anlehnten[2]), sondern wo doch eine gewisse Scheidung von Ober- und Unterzone als mehr oder weniger belastet bzw. entlastet zweckmäßig ist. Der Schrein ist nicht einfach Kasten, sondern Gehäuse, die Schranke nicht einfach Wand, sondern Aufbau in einem architektonischen Raume mit klaren Beziehungen auf dessen Unten und Oben, in dem sie — ein Immobile — ausschließlich der Fußzone verhaftet ist. Sowohl die Plastik des mobilen Schreingehäuses wie die der immobilen Schranke liegen dem Wesen der Aufgabe nach zwischen Bildplastik und Bauplastik in der Mitte, sie tendieren gegeneinander, und schon das legt die Vermutung faktischer Beziehungen nahe.

Die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts bildet sich, bevor sie die gotischen Portalideen übernimmt — und sie übernimmt sie sehr widerstrebend — vor allem an jenen großplastischen Aufgaben, in denen ein eigentliches Übertragen architektonischer Funktionen auf die Plastik, ein enges Ineinanderwachsen plastischer und architektonischer Formen, ein Aufgehen der Figur im Bau selbst nicht stattfindet, an den mehr dekorativen des Lettner-, Kanzel- und Schrankenschmuckes, der Triumphkreuzgruppen, auch der Grabplastik. Man kann sagen, daß die alte bildplastische Einstellung der deutschen Skulptur, die im 11. Jahrhundert ihren Vorrang begründet hatte, sich noch zu einer Zeit als ein den Fortschritt bauplastischen Denkens retardierendes Moment geltend macht, in der von einem spezifisch bildplastischen Komponieren, wie es früher

[1]) Die Beziehung etwa vom Tournaier Marienschrein vor allem zu den Gewändestatuen des Sixtusportals ist zwar kaum zu beweisen, erscheint uns aber wahrscheinlich, solange andere Voraussetzungen des antikisierenden Reimser Gewandstiles nicht aufgezeigt werden können. Vgl. dazu: Hamann und Kohlhaußen: Der Schrein der hl. Elisabeth . . . S. 5.

[2]) Vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1923, S. 6 und Beenken: Roman. Skulptur in Deutschland, 31—34.

in Elfenbeinreliefs und an Bronzetüren gepflegt wurde, im ganzen nicht mehr die Rede ist. Zugleich läßt das soziologisch auf ein Widerstreben einer individualistischen, sich in engere Kreise einspinnenden Gesinnung der Einzelnen gegen die Organisationsform der Hütte schließen, wie ja auch in der frühgotischen Skulptur Deutschlands die großen Einzelmeister viel deutlicher, viel stärker sich heraussondernd, hervortreten als in Frankreich. Die persönliche Schöpfung hat die Tendenz, sich in sich abzuschließen, nicht einfach dienend in eine größere, überpersönliche einzugehen.

Konstatiert man in der deutschen Kunst um und nach 1200 solche der gotischen Idee tief entgegengerichtete Tendenzen — wie sie auch in Italien ähnlich, ja vielleicht noch stärker hervortreten —, so begreift man, daß die Kunst der Schreine und die mit ihr eng verbundene der Schranken in Deutschland eine viel wichtigere Mission zu erfüllen hatte als in Frankreich. Sie begünstigt und ermöglicht eine Art Architekturplastik großen Formates, in der die Einzelfigur sich nicht mit anderen in dichten Chören zu vereinigen braucht, sondern gegen die anderen abgeschlossen bleibt, in der ihr ein fester Rahmen gegeben wird, innerhalb dessen sie sich nach allen Richtungen in lebendiger Mimik entfalten kann. Nach allen Richtungen und aus ihrem eigenen Zentrum, das ist das Wesentliche. Deutlicher gesagt, die Figur — meist Sitzfigur — kann sich gehen lassen, kann die Glieder frei rühren, etwa die Beine übereinanderschlagen, die Arme auslegen, kurz das tun, was für ihr besonderes geistiges Wesen unmittelbarster mimischer Ausdruck ist. Die Portalgewändefigur kann das nicht, wenigstens nicht in demselben Grade, da sie in erster Linie Haltung zu wahren hat[1]). An Schrein und Schranke ist die Einzelfigur in solchem Maße Selbstwert, wie sie es weder in der frühmittelalterlichen Kleinkunst noch in den gotischen Kathedralverbänden ist. Sie ist nicht um der Architektur willen da, sondern eher noch ist die architektonische Rahmung, die Arkade um ihretwillen da. Auch die menschliche Schätzung der Arbeit an der einzelnen plastischen Figur, und damit die Schätzung des einzelnen Bildhauers muß in Deutschland eine sehr viel größere gewesen sein als in Frankreich.

Das alles stimmt mit den in der Goldschmiedekunst vorliegenden Verhältnissen durchaus überein. Der Goldschmied des 12. Jahrhunderts repräsentiert vielleicht denjenigen Künstlertypus des nordischen Mittelalters, der am meisten außerhalb überpersönlicher Verbände steht. Er steht vielfach nicht in einer klösterlichen Gemeinschaft, ist auch nicht Mitglied einer Hütte, sondern treibt ein bürgerliches Gewerbe. Er wandert, er wird nach hier und nach dort berufen; er um seiner persönlichen Kunstfertigkeit und Zuverlässigkeit willen, nicht eine Gemeinschaft, in der er steht, erhält die Aufträge der Großen dieser Welt. Wir

---

[1]) Bezeichnenderweise gibt die Schreinplastik des entwickelteren 13. Jahrhunderts (Marienschrein in Aachen, Elisabethschrein in Marburg) diese individuelle mimische Regsamkeit immer mehr auf. Die Figuren lösen sich von der Grundfläche, um sich um eigene starrere Mittelachse in sich selber abzurunden. Zugleich verbinden sich ihre Sockel mit dem des Schreines selbst. Innere Annäherung der Schreinplastik an die Gewändeplastik verdrängt die ältere spezifisch schreinplastische Schmuckgesinnung.

besitzen literarische Quellen, in denen diese Schätzung des einzelnen Meisters stark zutage tritt. Im folgenden Abschnitt wird von der lateinischen Korrespondenz eines Goldschmiedes G. die Rede sein. Wir wissen eine Anzahl von Meisternamen, die oft auch an den Werken selber verzeichnet sind. Der Ruhm eines Godefroid de Claire wird über den aller seiner Handwerksgenossen erhoben, und eine freilich späte und unsichere Quelle berichtet von seinen persönlichen Schicksalen.

Die Tradition der Goldschmiedekunst ist sicher nicht zum mindesten auch wegen dieser individualistischen Haltung eine so wichtige Komponente wenigstens für eine bedeutsame Richtung in der spätromanischen Skulptur Deutschlands geworden. Sie gehört sicher zu den Kräften, die den Boden mit bereitet haben, auf dem sich die Auseinandersetzung mit der Gotik, wenigstens in den Anfängen, so fruchtbar vollzog. Vielleicht gehört auch sie zu den geistigen Voraussetzungen der Schöpfungen des Naumburger Meisters und der menschlichen Mannigfaltigkeit seiner Gestalten. Diese Mannigfaltigkeit ist weder etwas Selbstverständliches noch bloß die Leistung des großen Einzelnen, und tiefer scheinen ihre Wurzeln im deutschen als im französischen Boden zu ruhen.

Die letzte große westliche Welle in der Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts hat dann — das darf man nicht vergessen — völlig anders gewirkt, nämlich nivellierend. Die stark französisierende Plastik des späten Dreizehnten löscht das Individuelle zugunsten des Gesellschaftlich-Modischen. Konvention und Etikette treten an Stelle von Darstellung individueller Empfindung und Haltung. In dem Augenblick, wo die Gotik als Weltstil in Deutschland auftritt, normgebend und, wenn man will, doktrinär, als Hochgotik, die sich mit dem alten romanischen Stil nicht mehr wie die Frühgotik paaren mag, da ist es mit jener alten Mannigfaltigkeit menschlicher „Charaktere" zu Ende. Und zu Ende ist es auch mit der selbständigen Rolle der Schreinkunst. Der nach 1272 entstandene Schrein der Hl. Gertrud in Nivelles will nicht mehr Schrein sein, sondern Kathedrale[1]). Er schmückt sich mit Fenstern, Fialen und Rosen, und die Plastik seiner Front steht in mit Archivolten geschmückten Portalen. Die Gestaltung des Schreins als Basilika (Dreikönigsschrein in Köln), die Ausbildung eines Querschiffes (Marienschrein in Aachen, Elisabethschrein in Marburg), wiesen schon die Richtung einer Entwicklung, an deren Anfangspunkt das Heilige Grab in Gernrode noch als Architektur ein Kästchen nachahmt und an derem Ende der aus dem Kästchen entwickelte Schrein mit der Kathedrale zu konkurrieren sucht. Der Sieg der Gotik ist Triumph der Kathedrale.

I. DIE GODEFROID DE CLAIRE-LEGENDE UND DIE APOSTELFIGUREN DES DEUTZER HERIBERTSCHREINES.

Es fällt schwer, sich heute noch von dem einstigen Umfang der rheinischen Schreine-Produktion eine richtige Vorstellung zu machen. Unendlich viel muß verloren sein, das kostbare Material dieser Kunstwerke lockte immer wieder in

[1]) Abb. Belgische Kunstdenkmäler Bd. I, Abb. 130.

unsicheren Zeiten zur Zerstörung. Wenn der Siegburger Schatz noch heute fünf Schreine besitzt, darunter vier allein aus den Jahrzehnten um 1200 und dazu mehrere Tragaltäre und Kästen, ebenfalls aus romanischer Zeit, so dürfen wir gewiß auch in anderen Abteien einen im Durchschnitt etwa entsprechenden Reichtum voraussetzen. Was erhalten ist, ist gewiß nur ein Bruchteil, selbst wenn sich darunter Werke befinden, die wie der Kölner Dreikönigsschrein gewiß immer Hauptwerke ihrer Gattung gewesen sind. Und wieder sind auch die erhaltenen Schreine ganz selten nur vollständig auf uns gekommen, der Deutzer Heribertschrein gehört zu den wenigen; in vielen Fällen sind gerade die plastischen Figuren der Wandungsarkaden herausgebrochen, wie am Siegburger Annoschrein, der in seinem architektonischen Aufbau und in dem plastischen Schmuck seiner First- und Giebelkämme unter den uns erhaltenen der qualitativ höchststehende ist. Solcher heute kaum zu erschließende Reichtum an Werken gerade aus dem endenden 12. und dem beginnenden 13. Jahrhundert setzt natürlich eine Fülle von in der Goldschmiedekunst beschäftigten künstlerischen Kräften voraus. Und geht man etwa den plastischen Schmuck der uns überkommenen Schreine durch, so kommt es kaum vor, daß uns dieselbe künstlerische Handschrift an mehreren Werken begegnet, dagegen sehr häufig, daß zwei oder drei Plastiker an einem einzigen Schreine feststellbar sind. Natürlich war das Oeuvre dieser Meister einst sehr viel reicher, und solche Beobachtungen und Rückschlüsse erweisen wieder, wie vieles unwiederbringlich dahin ist.

Die wissenschaftliche Bearbeitung des erhaltenen Materials hat bisher völlig in den Händen der Kunstgewerbe-Historiker gelegen. Sie ist im großen und ganzen der oben geschilderten Sachlage sehr wenig gerecht geworden. In ihrer Kritik mehr vom Technischen als vom Stilistischen ausgehend, ordnete sie, was gewiß zunächst einmal notwendig war, das Material in ein paar großen Gruppen zusammen, die sie mit den Namen einiger weniger Künstlerpersönlichkeiten zu verknüpfen suchte, wie sie uns zufällig durch Signatur oder literarisches Zeugnis überliefert sind. Man rennt heute vielleicht schon offene Türen ein, wenn man diese ersten Versuche einer kunsthistorischen Gruppierung bekämpft, wenn man betont, daß es überhaupt nicht zu denken ist, so wenige Meister sollten mit ihren Werkstätten den ungeheueren Bedarf jener Zeit alleine bestritten haben[1]). So geht auch die neuere kunsthistorische Forschung, etwa die Untersuchung Kohlhaußens über den Elisabethschrein auf die „Hände" aus, jene mehreren „Hände", die, wie schon gesagt, an den meisten Schreinen feststellbar sind. Jenen Meistern, Eilbertus, Fridericus usw. dagegen, wie sie vor allem in dem 1904 erschienenen Werke von O. Falke und H. Frauberger: Deutsche

[1]) O. von Falke freilich nennt noch immer (Zeitschr. f. bild. Kunst, LIX, 1925, S. 241) die hier gebotene Vorsicht eine „bequeme Skepsis". Er sieht nicht, daß die stilkritische Bearbeitung des Materials nach der Zertrümmerung jener ersten Notkonstruktionen überhaupt erst eigentlich fruchtbar einsetzen kann. Dem gegnerischen Standpunkt, wie ihn bisher am entschiedensten P. Jos. Braun S. J. vertreten, ein „hoffnungsloses Ignorabimus, eine grundsätzliche Unterbindung jeglicher stilkritischen Untersuchung und Bestimmung" zu unterstellen, zeugt von einem merkwürdigen Mißverstehen der wissenschaftlichen Sachlage und der Meinung des Anderen.

Schmelzarbeiten des Mittelalters aufgestellt worden sind, beginnt man wohl heute bereits mit der nötigen Skepsis zu begegnen.

So zwingt die Unsicherheit der von der bisherigen Forschung geschaffenen Grundlagen einen jeden, der sich kunsthistorisch mit den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts beschäftigen will, zu einer radikalen Überprüfung aller vielfach als „gesichert" hingestellten Hypothesen, d. h. einmal, wo das in Frage kommt, zu einer Kritik der literarischen Quellen und zweitens zu dem Versuch, das Material stilkritisch völlig neu zu gruppieren. Bei der stilkritischen Behandlung braucht uns nichts zu zwingen, etwa die Plastik eines Schreines unter allen Umständen gleichzeitig mit seinem architektonischen Aufbau oder seinen Emails anzusetzen — denn bei längerer Entstehung[1]) sind die verschiedenen Teile eines solchen Werkes gewiß oft genug zu verschiedenen Zeiten entstanden, der Schrein hat denn gleichsam seine Baugeschichte —, und es ist daher methodisch durchaus gestattet, eine Untersuchung der Plastik zunächst von der der übrigen Teile zu lösen, wie es im folgenden geschehen soll.

Es ist erstaunlich und lehrreich zu sehen, auf wie unsoliden Grundlagen die Forschung bisweilen zu bauen pflegt. In dem sonst so bewunderungswürdigen Buche Émile Mâles: L'art religieux du XIIe siècle en France wird beispielsweise mit einer durchaus apodiktischen Sicherheit die Autorschaft des wallonischen Goldschmiedes Godefroid de Claire für das berühmte Kreuz des Sugerius in St. Denis, das wir überhaupt nicht besitzen, in Anspruch genommen. Und es hat sich sogar eine Diskussion darüber entsponnen, in welchem Grade Sugerius oder Godefroid und die künstlerische Tradition, in der er steht, für den ikonographischen Symbolismus, der um 1140 hervortritt, verantwortlich seien. Und wie É. Mâle, so hat auch sein Angreifer[2]) überhaupt nicht gesehen, daß es sich bei dieser ganzen These der Autorschaft Godefroids und seiner Anwesenheit in St. Denis um nichts als ganz vage Vermutungen handelt, die auf historische Geltung nicht den mindesten Anspruch machen dürfen. Da auch der Heribertschrein in Deutz, dessen Plastik im Zentrum der folgenden Untersuchungen steht, dem Godefroid zugeschrieben worden ist, sei es erlaubt, hier einmal auf die Grundlagen dieses ganzen Knäuels von Hypothesen und Attributionen zurückzugehen.

Ausgangspunkt aller Godefroid-Zuschreibungen ist ein 1794 eingeschmolzenes uns aber durch eine barocke, im einzelnen sehr umstilisierende Nachzeichnung[3]) in seinem Aufbau bekanntes Werk, das große, aus vergoldetem Silber gearbeitete

[1]) Falke geht freilich prinzipiell von der Annahme aus, daß an einem einzelnen Schrein normalerweise nicht sehr lange gearbeitet sei und daß im allgemeinen ein Goldschmied für die Gesamtschöpfung auch dann verantwortlich sei, wenn — was Falke hier und da feststellt — die Mitarbeit mehrerer Hände ganz deutlich ist. Wenn aber, wie bei den mittelalterlichen Architekturschöpfungen doch so häufig, das Geld ausging, das kostbare Werk zu vollenden? Falke selbst nimmt ja z. B. am Aachener Marienschrein eine Unterbrechung der Arbeit an. Sollte dieser Fall eine Ausnahme gewesen sein?

[2]) Marcel Laurent: Godefroid de Claire et la croix de Suger (Revue archéologique V série, T. XIX, 1924, S. 79), vgl. auch Kingsley Porter in The Art Bulletin, Vol. VII, 1924, S. 15.

[3]) Publiziert im Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie XXI, 1882, S. 232, auch bei Falke-Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, T. 70.

Hochaltarretabel der im 12. Jahrhundert sehr bedeutenden Abtei in dem südlich von Aachen, in der Gegend von Spa, gelegenen Stavelot. Für Stavelot hatte der seit 1130 regierende Abt Wibald (1098—1158) bedeutende Werke der Goldschmiedekunst herstellen lassen, die man in reichlich unkritischer Attributionsfreude dem Godefroid de Claire zuschreiben zu können glaubte, weil uns ein lateinischer Briefwechsel aus dem Jahre 1148 zwischen Abt Wibald und einem für ihn arbeitenden und von ihm geschätzten Goldschmied, von dessen Namen wir nur den Anfangsbuchstaben haben, überliefert ist[1]). Von bestimmten Werken dieses G. ist in dieser Korrespondenz nicht die Rede. Weiter druckt Migne in seiner Patrologie latine (T. CCXI col. 493) ein Schreiben des Bischofs Stefan von Tournai ab, indem dieser dem Abt von St. Bavo in Gent einen Künstler namens G., seinen Freund empfiehlt, der durch bedeutende Werke für den Bischof, für mehrere Kirchen und öffentliche Gebäude bekannt sei. Der Sohn dieses Künstlers möge in die Abtei aufgenommen werden. Sehr voreilig ist nun die Identität dieser zwei G. untereinander und mit Godefroid de Claire behauptet worden, obgleich der Brief des Bischofs von Tournai erst aus den Jahren zwischen 1192 und 1203 datiert, also aus einer Zeit, in der Godefroid, der Überlieferung nach, längst gestorben gewesen sein müßte. Von diesem wissen wir aus einem Inventar des Schatzes der Notre Dame in Huy aus dem Jahre 1274, daß der Lütticher Fürstbischof Raoul von Zähringen durch ihn die Schreine der Heiligen Domitian und Mangold hat ausführen lassen, die noch heute in sehr restauriertem Zustande existieren. Außerdem gibt es noch umfänglichere Nachrichten über die Lebensumstände Godefroids in einer nicht immer zuverlässigen Quelle des 14. Jahrhunderts, der Chronik des Jean des Preis, genannt d'Outremeuse[2]), ferner eine Todesnachricht im Nekrologium der Abtei Neufmoustier in Huy, nach der Godefroid im Kloster als Kanonikus am 25. Oktober — keine Jahresangabe — gestorben sei. In echt mittelalterlicher Lobeserhebung wird er als durch niemanden in seiner Kunst übertroffen bezeichnet. Da wir nun aus literarischen Quellen[3]) und durch den Charakter der erhaltenen Denkmäler selbst auch in Flandern und Nordfrankreich von einer außerordentlichen Fülle großer Goldschmiedearbeiten aus der in Frage kommenden Zeit wissen, und da wir gewiß die superlativische Sprache des Totenbuches in Huy keineswegs sehr ernst zu nehmen brauchen, so ist die Notwendigkeit, daß der G. des Wibald von Stavelot oder gar der westbelgische G. der Nachricht Mignes gerade mit Godefroid de Claire identisch seien, wirklich keine zwingende, und „evident" kann

[1]) „Monumenta Corbeïana" (ed. Phil. Jaffé Bd. I, p. 194); Martène und Durand: „Amplissima Collectio" Bd. II, p. 269. Ins Französische übersetzt: M. A. Wauters: „Table des diplômes" Bd. II, p. 15 und „Libertés communales" p. 591, schließlich: E. Marchal: La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie Belges, 1895, S. 103. Hiernach auch die oben folgenden Angaben.

[2]) Ly myreur des hystors, Brüssel 1877. Ausg. St. Bormans T. IV, p. 457. Vgl. daselbst die ebenfalls dem Jean d'Outremeuse zugeschriebene Reimchronik: La geste de Liège S. 700, 701. Über die Zuverlässigkeit der Quellen vgl. das Urteil des Herausgebers in T. VII p. CLXXXIII!

[3]) Vgl. die von Dehaisne publizierten Urkunden und Schatzinventare (Dehaisne: Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et la Hainaut avant le XV. siècle, Lille 1886).

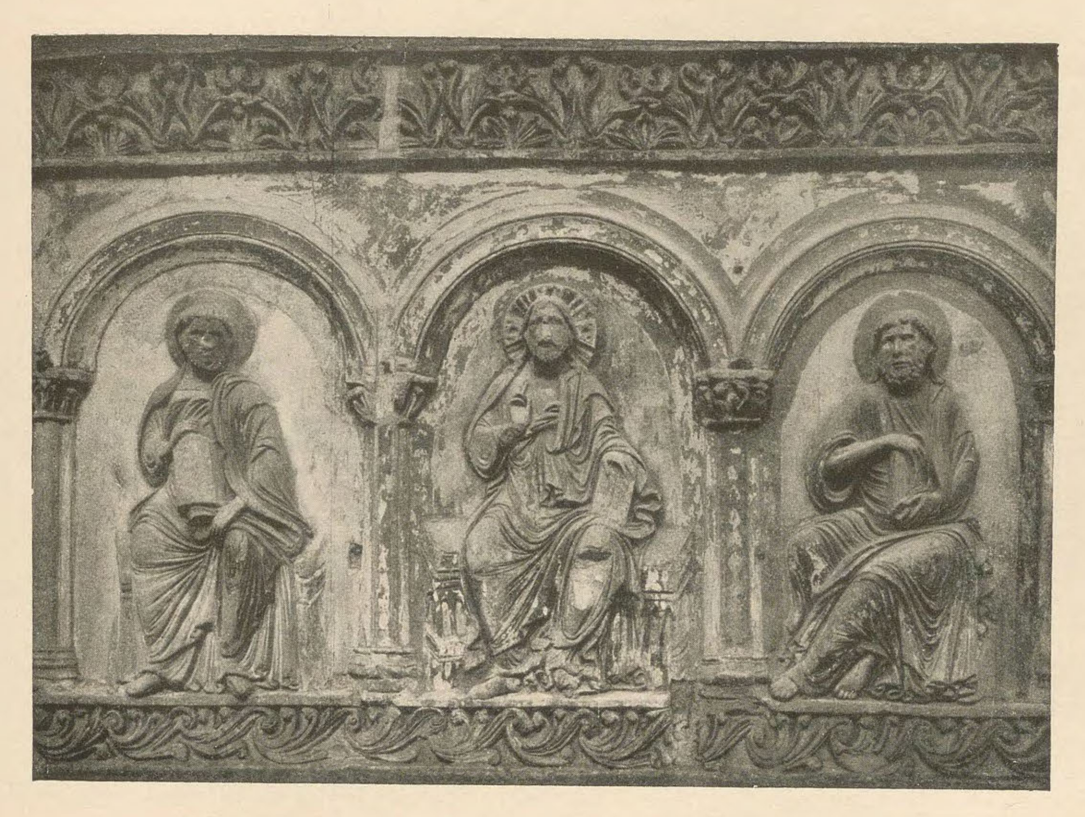


Abb. 1. Chorschranke, Halberstadt Liebfrauenkirche, Ausschnitt.

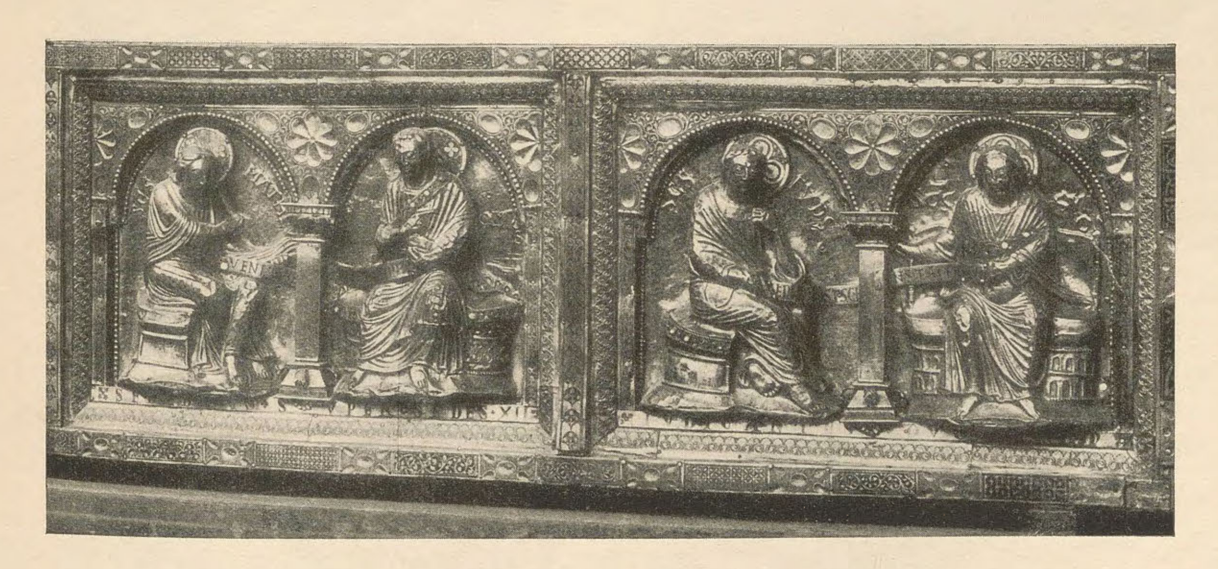
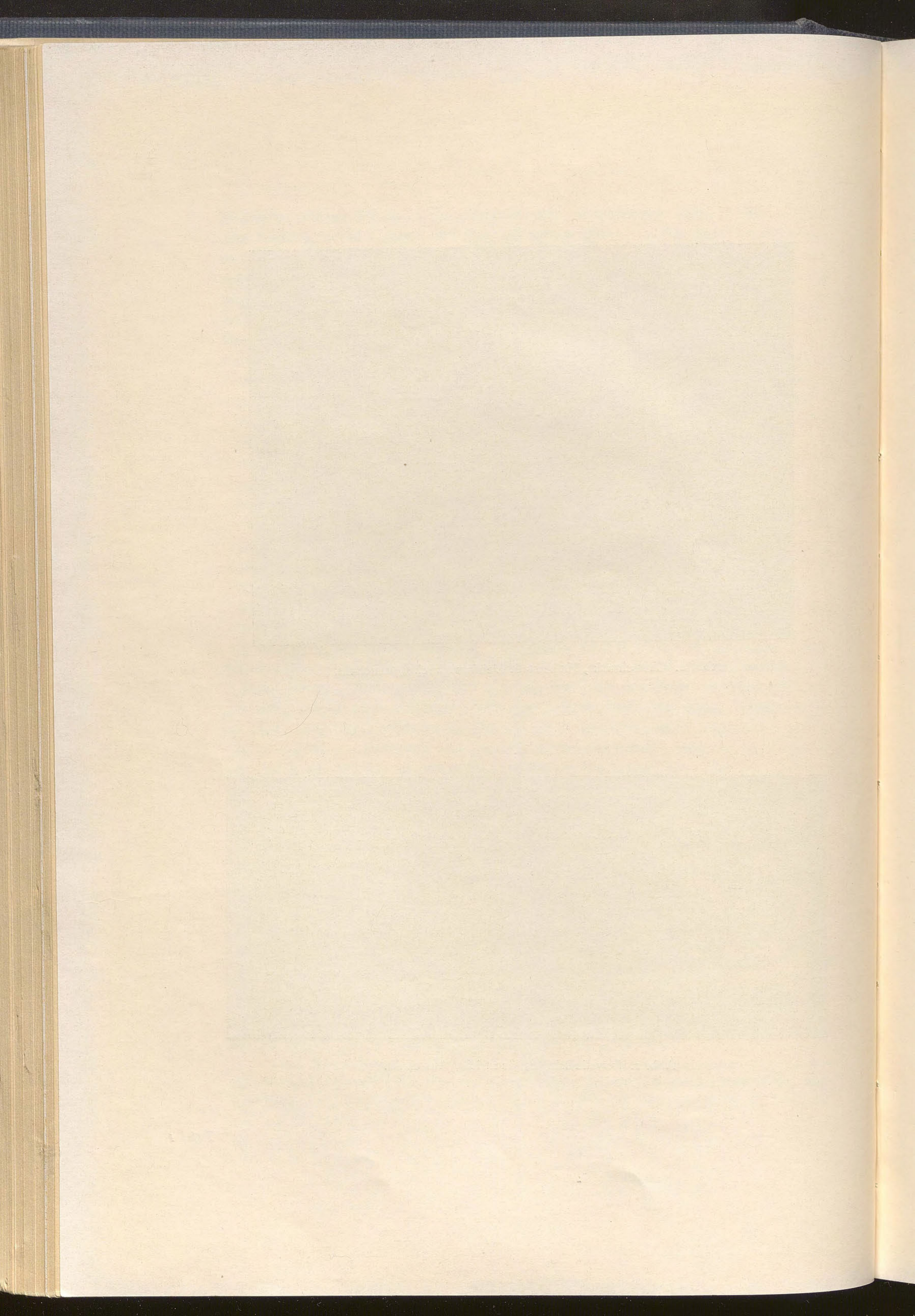


Abb. 2. Servatiusschrein, Maastricht, Ausschnitt.



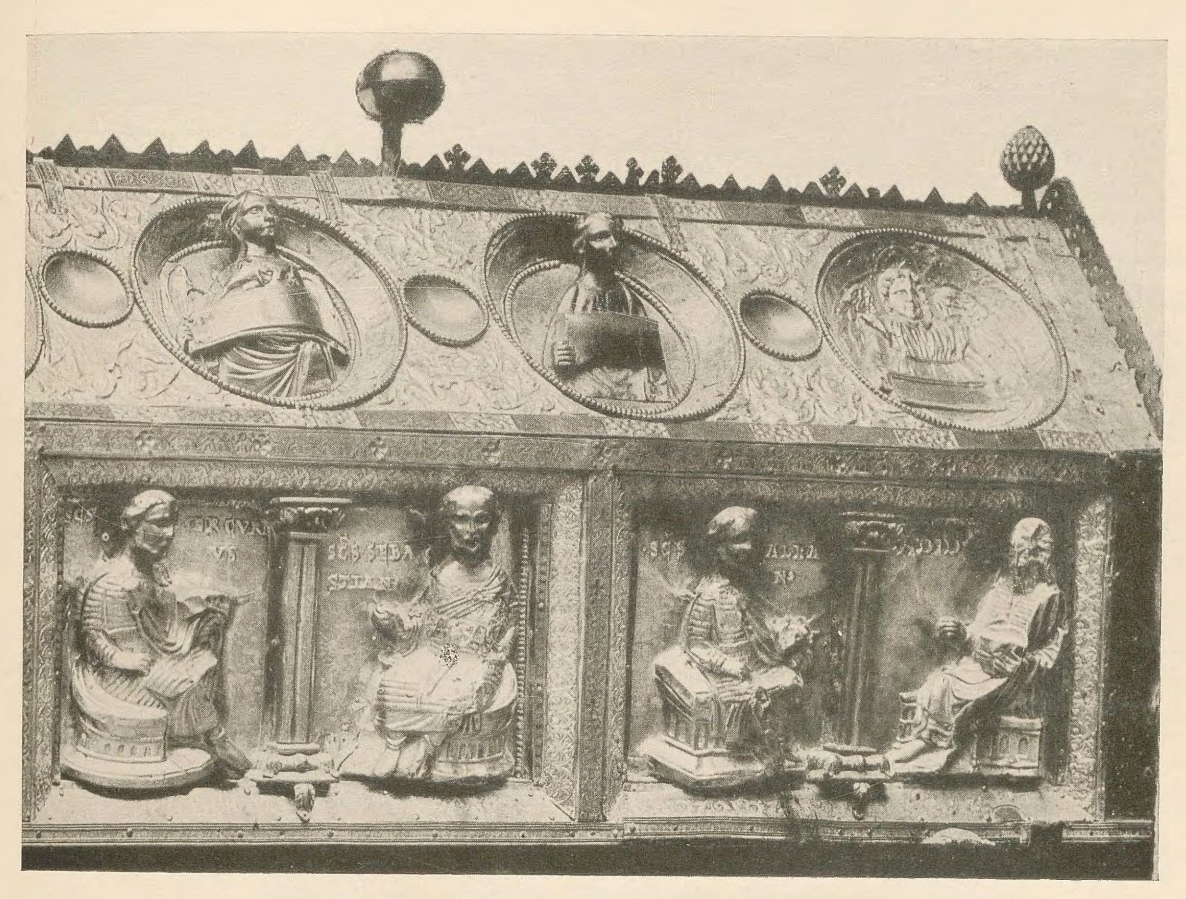


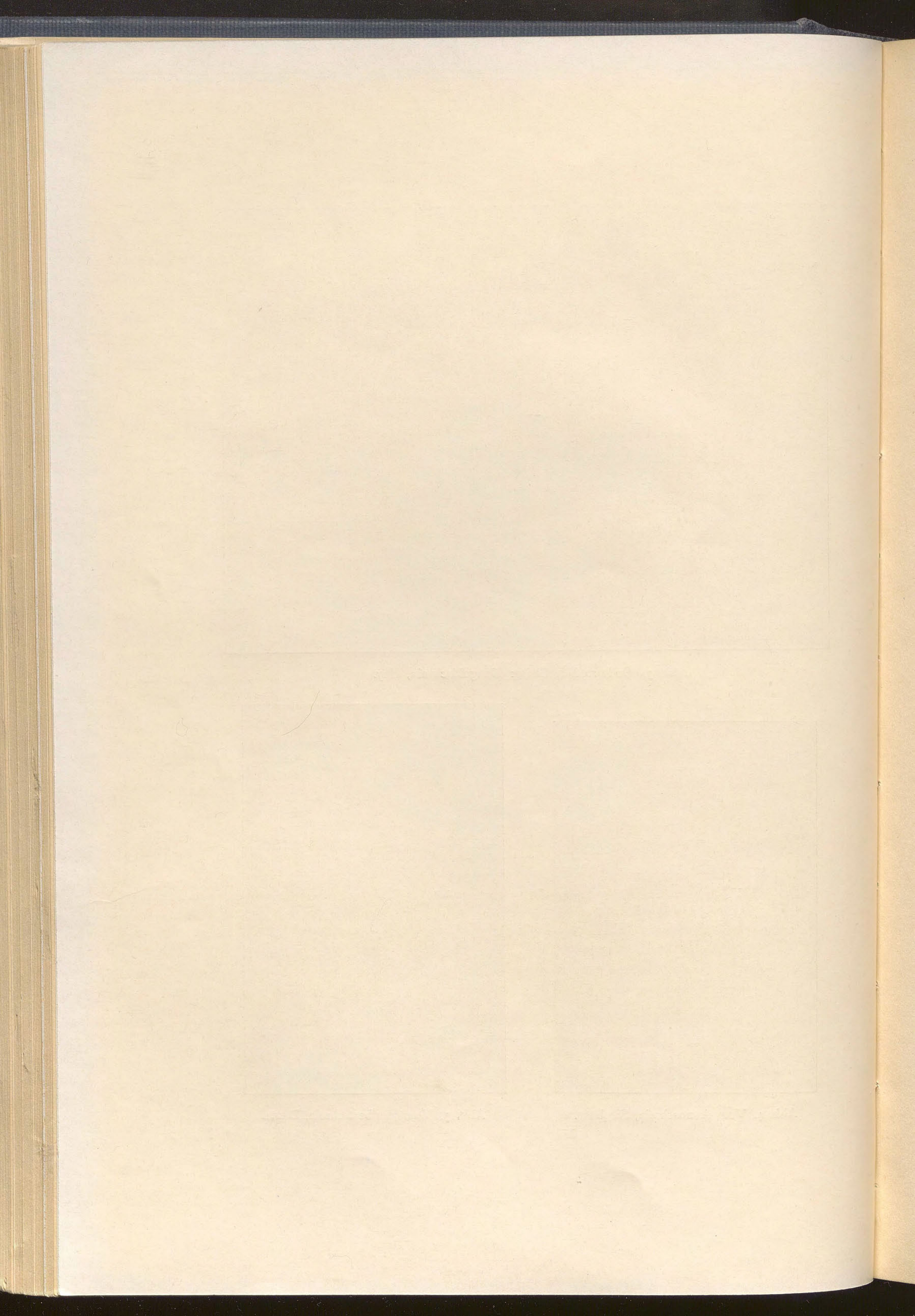
Abb. 3. Godefroid de Claire: Mangoldschrein, Huy.



Abb. 4. Vom Annoschrein, Siegburg.



Abb. 5. Vom Heribertschrein, Deutz.



diese Identität wirklich nur für eine sehr kritiklos auf Attributionen erpichte Forschung sein[1]). Und selbst diese Identität zugegeben, so bliebe ja immer noch hypothetisch die Voraussetzung, daß Abt Wibald mit seinen umfangreichen Aufträgen nur diesen einen G. bedacht haben könne, und daß die erhaltenen Arbeiten — vor allem das Kopfreliquiar des Papstes Alexander von 1145 im Brüsseler Museum und ein paar Emailplatten von dem zerstörten Retabel, jetzt in der Sigmaringer Sammlung — also von G. (Godefroid de Claire?) herrühren müßten. Wenn nun noch weitere Schlüsse auf die Autorschaft Godefroids auch für Hadelin- und Heribertschrein gezogen werden, so haben wir, da fast alle Argumentationen von den Wibald-Arbeiten und nicht von den zu schlecht erhaltenen Schreinen in Huy ausgehen[2]), ein Hypothesengebäude vor uns, das in seinen Grundfesten ebenso schwankend ist wie in seinem Aufbau, und man muß sich immer wieder wundern, wenn eine sonst so besonnene Forschung sich nicht entschließen konnte, mit dieser ganzen Godefroid de Claire-These, die nichts als eine fable convenue ist, Schluß zu machen. Das ungeheuerlich angeschwollene „Oeuvre" Godefroids enthält zudem noch stilistisch so Unvereinbares, daß auch den sonst Gläubigen notwendig einige Zweifel kommen mußten. Es konnte immerhin nicht ganz verborgen bleiben, daß es unmöglich war, Werke so verschiedenen Stils einer einzigen Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben, wie es die Godefroid-Orthodoxen wollten[3]). Zuzugestehen aber, daß das, was wir von Godefroid de Claire aus der Chronik des Jean d'Outremeuse wissen, sehr wohl nichts als Legende sein kann, und daß das, was die Forschung sich angewöhnt hat, als unbezweifelbare Tatsachen hinzustellen, nichts als Legende ist, hat man bisher noch nicht gewagt. Gehen wir nämlich von den einzigen einigermaßen gesicherten, plastischen Arbeiten Godefroids, den wenigen unverändert erhaltenen Sitzfiguren des Mangoldschreines in Huy (Abb. 3) aus, so schrumpft die Bedeutung dieses

[1]) Während M. Reusens in einem in dem Artikel des Bull. des Comm. royales d'art et d'archéologie 1882 abgedruckten Briefe, in dem zuerst die Vermutung der Autorschaft Godefroids für den Hadelinschrein in Visé erörtert wird (vgl. auch Reusens: Eléments de l'archéol. chrét. I S. 429 und 471) noch sehr vorsichtig seine Hypothese formuliert, heißt es schon bei Marchal (a. a. O. S. 103 u. S. 105), daß die Initiale G. „ne peut se rapporter qu'à Godefroid de Claire" und „un artiste du nom de G.... (évidemment G. de C.)". Bei J. Helbig (L'art mosan I S. 43ff.) und Falke-Frauberger (a. a. O. S. 61ff.) sind auch die Attributionen an Godefroid schon zum Dogma erstarrt. Vorsichtiger ist wieder H. P. Mitchell (Some enamels of the school of G. de C. Burlington Magazine 1919, S. 83f.).

[2]) O. v. Falke (a. a. O. S. 63f.) stellt freilich auch zwischen dem Mangoldschrein und den übrigen Werken einige Gemeinsamkeiten in Dekorationsmotiven fest. Warum das aber nicht unpersönliches Gut einer Schule, warum es gerade Kriterium für die Autorschaft eines einzigen Meisters gewesen sein soll, erfährt man aus der Falke'schen Darstellung nicht.

[3]) L. Straus (Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Kölner Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts, 1917, St. z. dtsch. Kgesch. H. 202, S. 29ff. und neuerdings „Wer ist der Meister des Heribertschreines?", Kunstchronik 1925, S. 551ff.) will aus dem Oeuvre Godefroids u. a die Emails zwischen den Aposteln des Heribertschreins, jedoch nicht diesen im ganzen ausgeschieden wissen. J. Braun (Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst, Bd. I, Anm. 45—62) hält den Schrein, Maaseinflüsse zugebend, für eine Arbeit kölnischer Kräfte. M. Creutz (Kunstgeschichte der edlen Metalle 1909, S. 220) betont mit Recht, daß die Plastik des ebenfalls dem G. zugewiesenen Maastrichter Servatiusschreines nicht von der gleichen Hand sein könne wie die des Heribertschreines.

Künstlers alsbald bedenklich in sich zusammen. Denn diese Figuren sind so schlecht und primitiv, daß die Behauptung, ihr Meister könne mit jenem Außerordentlichen, der die Heribertschreinapostel schuf, identisch sein, wirklich nicht hätte erhoben werden dürfen. Und auch die Halbfiguren in den Kreismedaillons der Dachflächen stehen dem Stil der Deutzer Schreinplastik fern.

Wie läßt sich die Deutzer Plastik nun positiv einordnen? Haben wir es hier mit Schöpfungen eines Kölners oder eines Eingewanderten, eines deutschen oder eines wallonischen Goldschmiedes, wie Godefroid es war, zu tun? Selbst wer die These der Autorschaft Godefroids für den Heribertschrein noch nicht preisgeben zu können glaubt, wird zugestehen dürfen, daß der Plastiker ein besonderer Meister neben ihm gewesen sein könnte und daß unsere Frage von Bedeutung ist, auch wenn man jene Attribution unerschüttert läßt. Zudem ist der Plastiker der Flachreliefs des Daches nicht identisch mit dem Meister der vollrunden Figuren des Schreines, ebenso wie oben und unten auch die Emails sowohl stilistisch wie im Technischen differieren.

Nun gibt es in der Kölnischen Kunst des 12. Jahrhunderts ein gewissermaßen handschriftliches Kennzeichen, das sich anscheinend nur in ihr, in ihr aber sowohl an Werken der Gravierung und des Emails wie auch der Plastik in Stein, Holz, Edelmetall und Elfenbein findet. Es ist das Faltenmotiv der schräggestellten mit parallelen Schenkeln ineinandergesteckten Spitzwinkel, wie es etwa besonders charakteristisch an den Sitzfiguren einiger Kölnischer Tragaltäre, den Gustorfer Schrankenreliefs, dem Tympanon aus St. Pantaleon und dem Gerokruzifix des Kölner Domes[1]) auftritt. So wenig Wert man gewiß im allgemeinen auf solche äußerlichen Merkmale legen soll, so auffällig ist doch die Beharrlichkeit, mit der dieses Motiv in der romanischen Kunst Kölns immer wieder durchschlägt, mit der es sich auch durch alle Stilwandlungen in dem zwischen 1130 und 1230 liegenden Jahrhundert hindurch erhält. Wenn es in vorübergehender Verabredung einmal erlaubt sein darf, dieses Motiv zu einem Steckbrief des „Kölnischen" zu benutzen, was freilich durchaus kein einwandfreies Verfahren ist, so wird man etwa feststellen können, daß die Plastik des Heribertschreines ihm beharrlich ausweicht, während etwa die Reliefs der dem Heribertschreinstil im übrigen stilistisch besonders verwandten einen Dachseite des Maurinusschreines (Abb. 11)[2]) — scheinbar der älteren Seite von beiden — es nahezu an jeder Figur immer wieder anwenden. Am Heribertschrein begegnet es uns in einer nicht eigentlich für Köln charakteristischen Umbildung in den Emails, vor allem des Daches.

Wir wollen also vorläufig einmal annehmen, der Meister jener fünf Relieffelder des Maurinusschreines sei aus einer lokalkölnischen Tradition hervorgegangen, sei aber in den Bannkreis des Stils der bedeutenderen Heribertschreinplastik geraten, und diese sei — im Gegensatz vielleicht zu den Dachemails — nicht kölnischer Herkunft. Und in der Tat, hält man in der Plastik der uns erhaltenen älteren Schreine Umschau, so lassen sich die Apostel des Deutzer Schreines wohl

[1]) H. Beenken: Roman. Skulptur in Deutschland 1924, S. 81—84, 89, 107.

[2]) Die Reliefs der anderen Dachseite sind von zwei weiteren Händen.

am ehesten mit den Reliefs an den Breitseiten des sichtlich altertümlicheren Hadelinschreines aus Celles, jetzt in Visé (Abb. 6 u. 7)[1]) in Verbindung bringen. Es sind erzählende mehrfigurige Darstellungen, Legenden aus dem Leben des heiligen Hadelin, stilistisch zu trennen von den sehr viel altertümlicheren, noch ganz oottnisch-illusionistischen Flachreliefs der Schmalseiten. Da den Kompositionen dieser Hadelinszenen nun sichtlich die der Reliefs am Hochaltarretabel von Stavelot verwandt waren, soweit wir aus der barocken Nachzeichnung noch den ursprünglichen Bestand zu erschließen vermögen, so hat schon Reusens die Vermutung ausgesprochen, Godefroid möchte auch der Schöpfer dieser Reliefs sein. Und aus dieser Vermutung wurde dann bei anderen die feste Behauptung. Uns braucht diese Attribution nicht zu kümmern, nachdem wir sahen, auf wie schwankendem Boden alle diese Annahmen stehen.

Das stilgeschichtliche Verhältnis der Heribertschreinplastik zu der des Hadelinschreines wird unten noch genauer bestimmt werden müssen. Zunächst wollen wir die kunsthistorische Stellung der Hadelinreliefs selber zu fassen versuchen. Es läßt sich nämlich zeigen, daß sie an einem für die mittelalterliche Stilentwicklung hochbedeutsamen Punkte stehen, sobald man sie nun wieder mit ihren eigenen Vorstufen vergleicht, die man unter den erhaltenen Denkmälern wohl in den Taufbeckenreliefs des Reiner von Huy in der Lütticher Bartholomäuskirche (Abb. 8) wird sehen dürfen[2]). Die Datierung des Taufbeckens in das Jahr 1112 ist wenig gesichert, doch darf an einer Entstehung im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts, wahrscheinlich zwischen 1107 und 1118 kein Zweifel sein, während die Hadelinreliefs den Stil der Jahrzehnte von 1130 bis 1150 vertreten. Zwischen beiden Denkmälern liegt aber eine entscheidende Stilwandlung, die die zwischen ihnen noch vorhandenen Ähnlichkeiten in Einzelmotiven — nur um solche handelt es sich — beinahe übersehen lassen könnte. Auch diese Einzelmotive werden einer Verwandlung unterworfen, die nun deutlicher noch das Ganze ergreift.

Die überall leicht sich beschwingende und dabei so groß ausholende Beweglichkeit der Taufbeckenfiguren ist den Gestalten des Schreinreliefs völlig ausgetrieben. Schwer geworden wie Säcke oder in harten Winkeln gebrochen, sind sie plumpe Massen mit dumpf-runden Köpfen und unverbindlicher Mimik. Und während die Taufbeckenreliefs locker komponiert waren, sind jetzt die Bildfelder bis an die Ränder dicht mit Figuren vollgepackt, die bestrebt sind, sich durch Geradkantigkeit und Sicheinstellen auf die Grundrichtungen ins Monumentale zu verfestigen. Dort war reichlich leere Fläche um die Figuren, die Füße hafteten nicht am Bildrande, sondern an einem über diesem sich wellig

[1]) Besprochen von J. Destrée in den Annales de la société d'Archéologie de Bruxelles IV 1890, S. 283. (Der Aufsatz war mir nicht erreichbar.)

[2]) Die Verwandtschaft betont J. Helbig (L'art mosan, Brüssel 1906, S. 46), der freilich den Schrein- und den Messinggußreliefs auch das Steinrelief der „Vierge de Dom Rupert" in Lüttich nahebringen möchte, das sicher nichts mit ihnen zu tun hat. (Vgl. Beenken: Roman. Skulptur in Deutschland 103.) Über das Taufbecken vgl. Ad. Goldschmidt in „Belgische Kunstdenkmäler", 1923, Bd. I, S. 54, Anm. 1, dort auch Angaben über die ältere Literatur, die es z. T. fälschlich dem Lambert Patras zuschrieb.

um das ganze Becken herumziehenden Bodenstreifen. Hier bauen sich gern die Figurengruppen als massige Blöcke kompakt und eng in die Ecken, sie steifen die Bildränder, und die Leerflächen sind nicht um die Figuren, sondern zwischen ihnen.

Diese sich vor und um 1150 vollziehende Bewegungsverarmung und Erstarrung leistet nun eine neue Tektonisierung des Bildraumes, den als eine Bühne vor der Fläche zu erbauen, ja erst hier die Figuren gezwungen werden. Die Einheit einer gewissen Raumvorstellung, die bei Reiner völlig fehlte, weil die Figuren vor und in der Fläche nicht in einem festen Gerüst formaler Beziehungen befestigt waren, ist hier sehr fühlbar gewonnen. Die Oberflächen der vorderen Figuren bezeichnen eine geschlossene Flächenschicht vor dem Reliefgrunde, mit dem zusammen sie die Bildbühne nach vorn und hinten begrenzen, und ebenso schaffen die Figurenblöcke des linken und des rechten Randes auch nach den Seiten sich nicht minder scharf betonende Grenzen.

An anderer Stelle[1]) ist diese um die Mitte des 12. Jahrhunderts sich fast überall in Europa vollziehende Stilwandel als der von ,,bildplastischer" zu ,,bauplastischer" Fügung bezeichnet worden. In der Tat ist der monumentale Stil der Kathedralplastik seit den Skulpturen der Westfassade von Chartres nur von der Grundlage dieses Stilwandels aus möglich gewesen, der nun freilich ein so allgemeiner ist, daß auch die allen bauplastischen Aufgaben fernstehende Kleinkunst ihn erkennen läßt. Und hier, an der Aufgabe des mehrfigurigen Reliefs, sehen wir nun, was diese Verfestigung aller Formbeziehungen für die Organisation des Räumlichen leistet. Sie läßt zum ersten Male ein Bildfeld an durchgreifenden Raumachsen sich steifen und schafft so die wesentlichsten Vorbedingungen für jene zentralperspektivische Raumarchitektonik, die sich in der Malerei vom 14. Jahrhundert an ausbilden wird[2]). Das Entscheidende ist dabei, daß auch die senkrecht zur Bildfläche in die Tiefe gegen den Reliefgrund führende Bildachse ihre Bedeutung besitzt. Man spürt sie etwa dort, wo mehrere Kopfreihen hintereinander sich schichten oder wo stehende Figuren von sich bückenden überschnitten werden. Das Relieffeld als Ganzes hat jetzt zum ersten Male in der Kunstgeschichte eine durchgreifende Tiefenerstreckung gewonnen, so sehr auch alles noch in der Fläche haftet, so wenig eine wirkliche Tiefenferne im Sinne späterer Epochen gewonnen ist. Aber kein antikes Relief besitzt diese raumbauende Kraft durchgreifender Tiefenachsen, auch im spätantiken schwächt sich die Kraft der Tiefenachsen nach hinten zu einfach ab, etwa wenn, wie an den Reliefs der Ara Pacis eine vordere Schicht der Figuren in freiplastischem Hochrelief, eine hintere in flachem Relief gegeben ist. Auch wo das antike Relief (oder das antike Bild) wirkliche Ferne besitzt, ist es keine durch die Wirkungskraft von Tiefenachsen nach hinten zu im modernen Sinne g e b a u t e Ferne. Die zentralperspektivische Bildrechnung setzt die mittelalterliche Kunstentwicklung voraus. Antike Kunst konnte zu ihr von sich aus unmöglich gelangen.

[1]) Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, S. 127f., vgl. auch Belvedere 1925, S. 104—106!

[2]) Vgl. hierzu unseren Aufsatz über Masaccio im Belvedere 1926!

So hat die Wandlung, die zwischen den Reliefs des Lütticher Taufbeckens und denen des Hadelinschreines sich aufzeigen läßt — es ist die Wandlung vom ottonisch-frühromanischen zum hochromanischen Stil — ihre allgemeine und prinzipielle Bedeutung. Und so gewiß diese Wandlung eine europäische ist, so sehr scheint sie in dem besonderen Falle des Hadelinschreines befördert zu sein durch ein eigentümliches Wiederanknüpfen an eine sehr lange zurückliegende Kunst, an ottonische Goldschmiedeplastik um das Jahr 1000. Der Stil von Werken wie der Goldenen Tafel im Aachener Münsterschatz scheint dem hochromanischen Meister die Anregungen gegeben zu haben, seinen Bildbau in reihenweise sich hintereinander staffelnden Figurengruppen gegen die Tiefe zu schichten. Zwar gibt auch das Lütticher Taufbecken neben Einzelfiguren Gruppen, die irgendwo als isolierte Ballung an der Fläche haften. Aber diese Gruppen sind locker und Hinteres und Vorderes einigen sich nicht in Schichten, es ist mehr Neben- und Auf-, als Hintereinander da. Der Meister der Hadelinreliefs aber ordnet in einigen seiner Gruppendarstellungen schon die Kopfreihen so, daß man sie schichtweise abzuzählen versucht ist, wobei das Auge in demselben Maße angeregt wird, die Tiefenschichten in der Fläche vereinzelnd zu durchlaufen wie von Schicht zu Schicht die dritte Dimension sich für das Reliefganze zu erschließen. Das ist nun in den dichten Gruppierungen der Jünger und Schächer auf einigen jener Aachener Passionsreliefs ähnlich; aber es ist nun keineswegs so, als ob die Leistung der ottonischen Epoche die der hochromanischen wirklich vorwegnähme. Den stilistischen Charakter der älteren läßt etwa das Relief des Einzuges in Jerusalem (Abb. 9) sehr deutlich erkennen. Hier ist die Tiefenwirkung nur eine fragmentarische, sie reicht nicht über die dichtgeballten Figurenmassen links und die Stadtarchitektur rechts hinaus, dazwischen bleibt die unvertiefte Fläche. Das Fragmentarische der Tiefenillusion ist für den ottonischen Reliefstil überhaupt charakteristisch: Irgendwo stößt es in die Fläche hinein oder aus ihr heraus mit einer gerade durch den Kontrast zu der sonst betonten Flächenhaftigkeit und Raumlosigkeit über alles Antike, Frühchristliche und Karolingische hinausgehenden Aktivität der Tiefenanregung, ohne daß nun aber diese Teiltiefenbewegungen sich zu einer das Bild als Ganzes einigenden und organisierenden Gesamttiefenbewegung zu vereinigen vermöchten. Jene Gesamttiefenwirkung einer durch Figuren und Figurengruppen gebauten Reliefbühne ist nun im 12. Jahrhundert in den Hadelinschreinreliefs gewonnen worden, und zu Beginn des 13. Jahrhunderts waren auf dieser Grundlage bereits so erstaunliche Reliefschöpfungen möglich wie einige der Darstellungen am Dache des Aachener Karlsschreines, etwa die der Reiterschlacht oder die des Zeltlagers. ,,Hier ist nicht nur eine leise Wendung von der Ebenenkomposition zur Raumkomposition erfolgt, sondern die Versinnlichung der Raumbeziehungen geschieht in einer Stärke, daß eine Erklärung für diesen alles Maß überschreitenden Fortschritt in der reinen Raumdarstellung kaum gegeben werden kann", meint E. Lüthgen[1]). Wir nun sehen die Voraussetzungen für diesen Fortschritt einmal in der Tiefenhaltigkeit der ottonischen Reliefplastik in Aachen selbst (man beachte am

[1]) Eugen Lüthgen: Romanische Plastik Deutschlands, 1923, S. 101f.

Karlsschrein und am Judaskußrelief der Pala d'oro das in der Geschichte der Raumdarstellung so bedeutsame Motiv der hinter den Kopfreihen noch aufragenden Lanzen bzw. Schwerter!) und zweitens in der Verwandlung dieser Tiefenhaltigkeit aus einer fragmentarischen in eine den Gesamtraum des Reliefs beherrschende, wie sie mit dem „Bauplastischwerden" der frühromanischen Kompositionsweisen um 1150 geschah.

In den Reliefs des Hadelinschreines ist zunächst die einheitliche Hintergrundsfläche für das gesamte Bildfeld geschaffen worden, die an der Pala d'oro und, als Hintergrund einer Reliefbühne, auch an dem Lütticher Taufbecken noch fehlte. Gegen sie ordnen sich Figuren, Figurengruppen und vor allem die in Aufsicht gegebenen Kopfreihen, es entsteht Aufbau und durchgreifende Schichtung, die Formen beziehen sich auf die Bildränder, auf Horizontale und Vertikale, wodurch das Relief schon als Ebenenkomposition in vollkommen neuer Weise gefestigt wird. In den ottonischen Reliefs stehen die Figuren schwankend, mit durchgebogenen Gelenken, am Schrein dagegen gleichsam an starren Achsen, Vertikalen, Horizontalen; aber auch Schrägen, aufgespannt. Alle Form hat jetzt Bedeutung für die Raumorganisation.

Schon die Oberflächen der Körper sind in ganz neuer Weise starr und breit versteift, um im Sinne der durchgehenden Schichtung die einzelnen Ebenen vor dem Reliefgrunde zu betonen. Die Faltenbahnen umspinnen nicht, wie etwa am Lütticher Taufbecken, den Körper als einen runden in dichten Zügen, sondern sie suchen wenigstens hier und da — etwa auf den Oberschenkeln einiger Figuren — einzelne Flächenabschnitte einzukreisen. Nicht nur in, sondern auch vor dem Reliefgrund gewinnt der Umriß in der Fläche neue Bedeutung.

Halten wir fest, daß die Entwicklung der Hadelinreliefs vom Lütticher Taufbecken weg durch Ottonisches wie die Aachener Pala-Reliefs gefördert erschien! Auch die im Vergleiche zu Lüttich so fühlbare Verdumpfung der plastischen Formen, das Eckig-Gebrochene der Gebärdung fand in Aachen nahe Verwandtes. Vor allem sind schon die rundlichen, stumpf und stoßkräftig in den Schultern sitzenden Köpfe dort ähnlich. Nun aber wird leise eine ans Individuelle streifende Beweglichkeit spürbar, die in Aachen ganz fehlte. Als ob sie eigenen Antrieben folgten, drehen sich einige Einzelköpfe aus der Fläche heraus. Die Figurenmasse wird so aus unpersönlicher Einheit eine Summe von Individuen. Zweifellos war der Stil des Lütticher Taufbeckens Voraussetzung für solche Differenzierung besonderer Lebensregungen in der einzelnen Figur.

Das ist der Punkt, an dem die Apostelfiguren des Deutzer Heribertschreines — und es sind jetzt Einzelfiguren, nicht mehr Reliefgruppen — an den Hadelinschrein anknüpfend, nun aber doch weit über ihn hinausgehen. Eine Beziehung ist deutlich etwa bei einem Vergleich der Figur des sitzenden Hadelin auf einem bei Helbig (L'art mosan geg. S. 40) abgebildeten Relief mit dem Symon des Deutzer Schreins (Abb. 12 links). Es ist ein verwandter Figurentypus in der schweren kurzen Körperproportion, in der überall die ausgerundete, von geschlossenen Kurven begleitete Masse zur Geltung kommt, auch der am Hadelinschrein fast halslose Kopf ist sehr ähnlich. Man vergleiche ferner wie die Ge-

bärde des Armes zur Seite fährt, wie es in den Knien hochzustoßen scheint, und das Gewand sich über den Unterschenkeln in ähnlicher Fältelung zieht! Aber die am Hadelinschrein noch ganz in dumpfer Masse befangene Figur ist am Heribertschreine geweckt. Erst jetzt stößt es wirklich in ihr, es hebt sich ein Fuß und die Falten sind nicht nur angezogen, sondern wirklich gezerrt. Im Oberkörper ist es nicht nur eine Wendung, sondern eine Bewegung von innen, der Kopf dreht sich nicht nur, sondern wach und energisch springt uns das menschliche Wesen eben dieser Figur entgegen, das wir als spezifisch erleben.

So ist es überall. Die Masse ist aufgelockert von innen her, es rühren sich Körper. Und sie rühren sich gegen Gewand. Die Figuren des Hadelinschreines waren Blöcke, Gewand war kaum mehr als dynamisch differenzierende Überzeichnung der Oberflächen. Jetzt ist es, um einen Ausdruck Pinders zu gebrauchen, zum „Gegenspieler" des Körpers gemacht. In der Gebärde der Arme und Hände, die am Hadelinschrein ganz in der Blockmasse des Rumpfes beschlossen lag oder, bald starrer, bald weicher, neben ihm abstieß, fließt jetzt ein Leben von innen her, ein Leben, das wir jeweils als dieser einen Gestalt gemäß zu empfinden geneigt sind, während in den Hadelinszenen in der Geste doch mehr ein der Handlung gemäßer, an sich aber unpersönlicher geistiger Sinn sprach.

Und weit deutlicher noch als an dem älteren Schrein, wo ein Zweifel an einer faktischen Verbindung gerade mit Aachen nicht austilgbar ist, vermögen wir hier die Beziehung zu jener ottonischen Aachener Pala zu fassen. Hier hat das Ottonische aber nun nicht ballend und verschwerend, sondern auflockernd, innere Bewegung zum Entfalten bringend gewirkt. Wir legen auf diese Beziehung zwischen Heribertschrein und Aachener Pala Wert, weil es scheint als könne man hier vielleicht doch den Stil der Plastik des Schreins lokalisieren, als dürfe man behaupten, der Meister der Deutzer Figuren müsse an dem Stil der Pala den seinen geradezu gebildet haben, er müsse gerade in der entscheidenden Zeit seiner Schulung mit den ottonischen Werken längere Zeit in enger Berührung gewesen sein. Da es sich um Übereinstimmungen z. T. in höchst persönlichen Zügen handelt und da gerade dieser ottonische Aachener Stil uns an Denkmälern anderer Orte nicht begegnet, wird man es, solange nicht eine andere Erklärung gegeben ist, als das Wahrscheinlichste ansehen dürfen, daß der Meister der Heribertschreinplastik seiner künstlerischen Herkunft nach ein Aachener war.

Wir stellen zunächst solche Übereinstimmungen der Einzelform fest, wobei freilich gesagt werden muß, daß die Aachener Reliefs nicht immer jene prall aus der Hintergrundfläche herausgetriebene Modellierung besaßen, die ihnen die letzte Restaurierung gegeben hat. Es gibt alte Aufnahmen, die sie flacher zeigen. Aber auch dann sind die Ähnlichkeiten in den folgenden Einzelmotiven nicht verkennbar (Abb. 12—16): 1. Der Kopftypus gewisser Apostel am Heribertschrein (etwa Symon, Judas, Johannes) geht auf Köpfe der Altartafel zurück. Man vergleiche die rundlich-stumpfe Gesamtform, den Haarkranz des Symon parallel dem Kopfumriß, nur in charakteristischem, in Deutz freilich wesentlich entschiedeneren Bogen über der Stirnmitte heruntergehend, dann die Haarzeichnung mit dünnen Parallelfurchen, schließlich die ovalen, scharf gegen die Nasenwurzel heran-

schwingenden Brauenschläge! 2. Die Hände sind gern — nicht immer — in die Kurve des Unterarmes absatzlos hineingerundet, gelenklos bis in die Finger gleichsam aus dem Arme herausgezogen. Kein Gefühl für die Trennung von Handteller oder Handrücken und Armrundung! Man vergleiche etwa die Hand des Thomas am Schrein mit der Christi oder des Apostels hinter Petrus auf dem Relief des Judaskusses! 3. Genau so sind häufig Schulter und Arm zusammen in eine einzige prall gewölbte Fläche hineingerundet, wobei, wenn die Schulternachse dem Reliefgrunde parallel, der Arm dagegen im Profil steht, eine wideranatomische Verbiegung zustande kommt (am Heribertschrein bei Judas und Andreas, an der Pala bei St. Michael, dann in der Verspottung bei dem rechten Kriegsknecht, in der Gefangennahme bei Petrus). 4. Auch die prall gespannten Oberschenkelwölbungen einiger Sitzfiguren sind am Schrein wie an der Pala in eine einzige bis gegen die Schulter emporgehende Umrißkurve einbezogen (Johannes, Andreas — Christus des Abendmahls, vorderer Apostel der Fußwaschung). 5. Neben den Schenkeln finden sich Trichterfalten, im Verlauf kurvig, geflacht und auf spitze Ecken in den Säumen hin in sich gebrochen, gerne hinter einer Überschneidung hervorstrahlend und wie ein Stück Fächer gruppiert (Judas, Johannes, Andreas — Christus des Abendmahls und des Ölbergs, Petrus der Gefangennahme).

Aber wieder ist nun bedeutsam die Verwandlung, die der jüngere Meister mit den älteren Formen vornimmt. Schon die im Augenblick wohl modernere Aufgabe wies ihm die andere Richtung: Isolierung der Einzelfigur und — was das Neue und Schöpferische seiner Leistung war — Herausarbeitung ihres besonderen Wesens als einzelner, Individualisierung, auf dem Wege einer neuartigen Differenzierung des Typus, deren Eigentümliches wir im folgenden noch exakter werden bestimmen müssen.

Zunächst die formale Isolierung! Auch das 11. Jahrhundert, auch die Pala d'oro hat das Einzelfigurenrelief. Jedoch der ottonische Illusionismus zieht die Einzelfigur in die Sphäre des Reliefgrundes hinein, läßt sie in dieser Sphäre leben, ganz in die Fläche versenkt, hier und da sich breit aus ihr herauswölbend, anderwärts sich aber ganz in sie zurückziehend. Man nehme den Christus im Mittelfelde der Aachener Pala[1])! Das entwickelte 12. Jahrhundert hat dagegen ein von vornherein anderes Verhältnis zur Fläche, es stellt die Figur als ganze vor den Grund, läßt sie in eigener Plastizität sich gegen ihn runden. Ja, die romanischen Meister betonen dieses Sichrunden noch ausdrücklich. Die Figur des sitzenden Johannes am Heribertschrein (Abb. 5) ist so von ihrem Mantel umwickelt, daß die neben dem rechten Arm sich bündelnden Falten des Mantelsaumes in scharfem Aufwärtssteigen den Blick um die pralle, glatte Wölbung von Rumpf und Arm herumführen. Auch sonst sind die körperlichen Rundungen durch sie umkreisende, gleichsam hinter den Rändern gegen die Fläche abkreisende Formen vielfach herausgehoben. Vergleichbare Figuren an der Pala haben kaum etwas davon, einkreisende Säume und Falten laufen

[1]) M. Burg: Ottonische Plastik, Abb. 38.





Abb. 6, 7. Reliefs vom Hadelinschrein, Visé.



Abb. 8. Reiner von Huy, Taufbecken der Bartholomäuskirche in Lüttich.

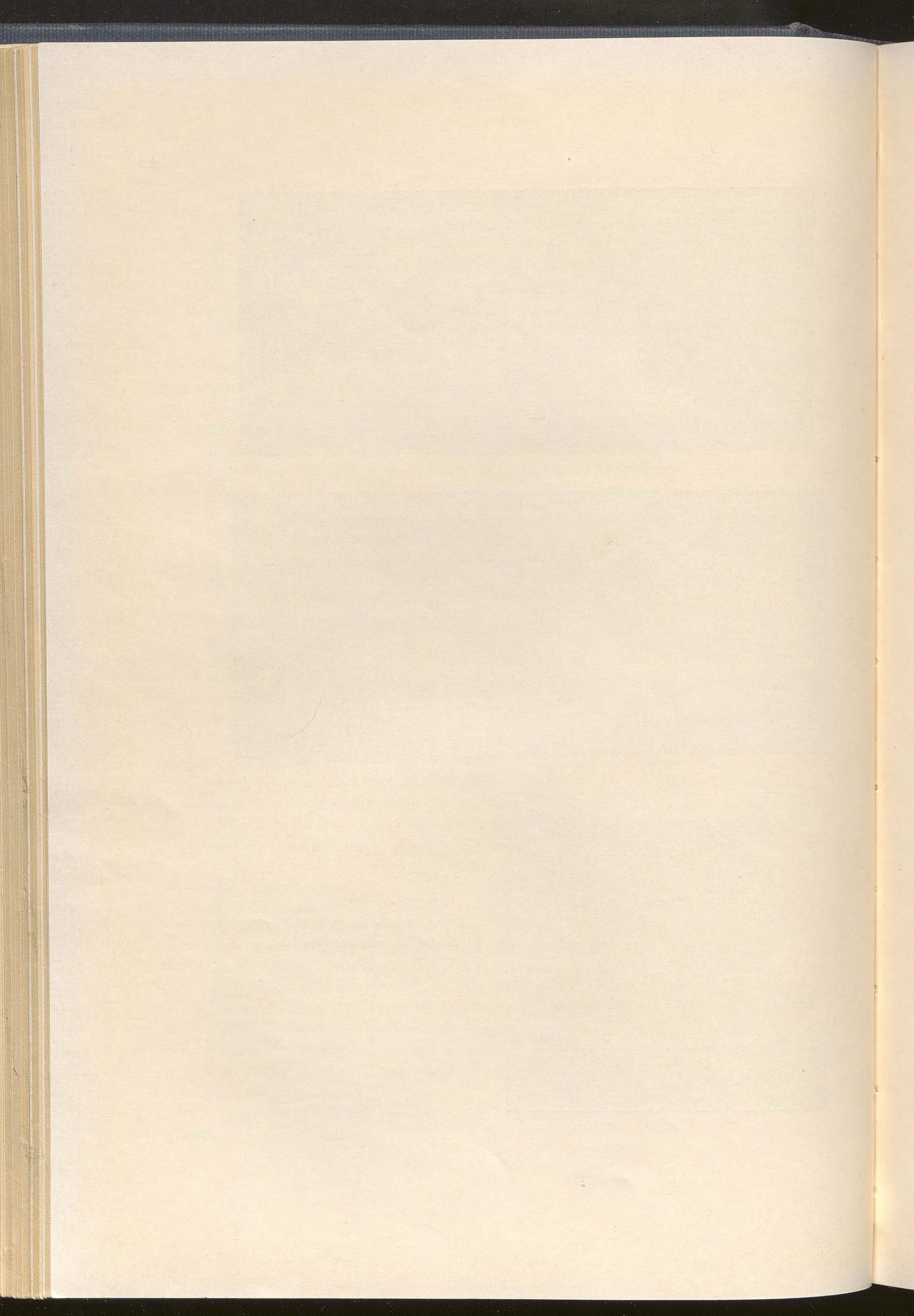




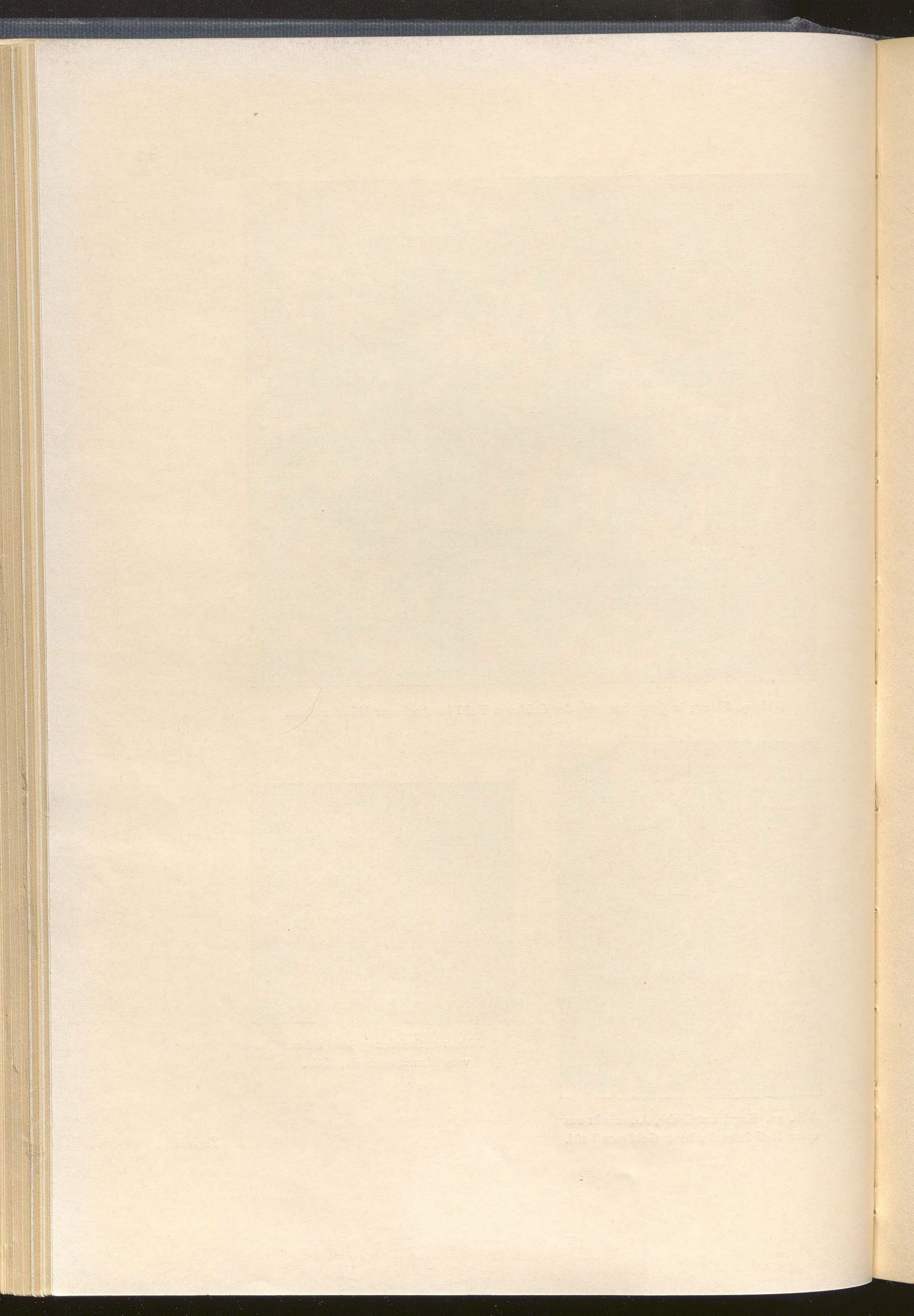
Abb. 9. Einzug in Jerusalem, von der Goldenen Tafel im Aachener Münsterschatz.



Abb. 10. Engel am Grabe, Ausschnitt aus einem Relief der Aachener Goldenen Tafel.



Abb. 11. Steinigung des Stefanus vom Maurinusschrein, Köln.



meist parallel zur Fläche, nicht gegen sie. Ganz fehlen zwar Randhinterschneidungen auch dort nicht, wie überhaupt nicht nur morphologisch jede Form, sondern keimhaft auch jede Formenverbindung der Schreinplastik in dem Aachener Werke vorbereitet ist. Nie aber gibt es dieses scharfe Hervorprallen körperlicher Rundung, dieses Maß von Anregung, hinter die Rundung zu tasten, ihren Verlauf sich jenseits der Sichtbarkeitsgrenze weiter vorzustellen. An der Pala ist es der Reliefgrund, der alle Tiefenanregung, die vom Plastischen der Figur ausgeht, an sich saugt, ihm scheinen jene Überschneidungsmotive an den Figurenrändern eine leise Tiefe zu geben, so daß sich die Figur mit ihren Rundungen fast unmerklich in die Fläche gleichsam wie in ein transparentes Medium versenkt. Der Meister des 12. Jahrhunderts dagegen will nicht Vertiefung des Grundes, sonder Vertiefung der plastischen Formen vor dem Grunde, Ablösung vom Grunde, ihm liegt an einer Sichtbarmachung der spezifisch plastischen Gehalte durch Betonung der an der Peripherie der Körper kreisenden Blickbahnen.

Neben dieser Funktion für das Auge haben die Faltenbündelungen der Heribertschreinapostel auch eine dynamische im Spiel der Kräfte und Bewegungsantriebe, das die Figuren erfülltt. Und das ist der Punkt, an dem sich diese Kunst von aller älteren Plastik des 12. Jahrhunderts wohl am stärksten unterscheidet. Die Faltengruppierungen etwa in deutscher Plastik um 1150 halten sich eng und gleichmäßig an die Oberflächen der plastischen Körper, ihre Ordnung an diesen Oberflächen ist, wenn man will, eine ornamentale, d. h. es besteht eine rhythmische Gesetzmäßigkeit in der Abfolge von Falte, Furche und glatter Fläche. Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit besteht auch, wo, wie etwa in der provençalischen Plastik (St. Gilles, Arles usw.), starre Faltenstäbe für sich die Oberfläche verkleiden, ohne daß so etwas wie ein körperlicher Kern unter den Falten hervortritt. Diese abstrakten, nicht organischen, nicht „natürlichen" Ordnungen, die ja meist auch den Aufbau der Figuren im großen bestimmen, sind am Heribertschrein vollständig aufgegeben. Die Körper regen sich in einer sehr aktiven Lebendigkeit, das Gewand zerrt und staut sich, wird gespannt und geschlafft entsprechend der Gliederbewegung, die hinter ihm wirksam ist. Freilich sind dieses neue Verhältnis von Körper und Gewand und die neue Funktion der gleichsam eigenlebendig gewordenen Falte, dynamische Lageverhältnisse und Kräftespannungen sichtbar zu machen, schon am Lütticher Taufbecken des Reiner von Huy in Keimen vorhanden — stärker vielleicht hier als in aller Monumentalkunst —; in der Weise aber wie dieses Neue am Heribertschrein auftritt — neu und umwälzend, ja auch im Vergleich mit der verwandten Hadelinschreinplastik — ist es am besten durch den von uns vermuteten Rückgriff auf die ottonische Formenwelt der Pala d'oro zu erklären.

Eine der lebendigsten und spannungsreichsten Figuren der Aachener Pala ist etwa der auf der Grabestür sitzende Engel in der Darstellung der drei Frauen am Grabe (Abb. 10). Am aktivsten ist die Partie der Beine: das rechte stößt hoch, dabei zerren sich Falten, die vom linken Schienbein herauf in diagonaler Richtung gegen den rechten Oberschenkel zusammenlaufen. Eine Erschlaffung

der Falten dagegen um das linke Knie in der Schoßpartie und neben dem rechten Fuße! Vertauschen wir links und rechts, so finden sich entsprechende Kontraste bei dem oben mit einer Figur der Hadelinreliefs verglichenen Symon am Heribertschrein. Hier scheint das linke Bein in plötzlicher Bewegung emporzufahren, während das andere, von den gezerrten Falten umspannt, in Ruhe ist. Beide Male ist die ausdrucksvolle Aktivität der Bewegung spezifisch mittelalterlich; die Antike kennt dergleichen nicht, in ihr ist alle Form gleichmäßig und harmonisch belebt, während nunmehr besondere, in ihrer Heftigkeit sonst nicht wieder auftretende Bewegungsantriebe sichtbar gemacht sind, die auf eine Zerreißung der Harmonie durch einseitige Energieverstärkung an besonderen Stellen der Figur im Kontrast zu anderen ausgehen. Die Gleichheit des Motivs an der Pala und am Schrein enthüllt nun aber, so unabweisbar auch der historische Zusammenhang erscheinen mag, zugleich wieder den ganzen Unterschied zwischen Früh- und Hochmittelalterlichem, und es ist wichtig, ihn auch hier zu verstehen.

Die Bewegung des Engels ist über die Grenzen der Figur weitergeleitet, ja sie ist bedingt erst durch die schräge Lage der Grabestür. Indem deren obere Randlinie als Diagonale im Bilde die Knie der Figur gleichsam an sich aufspannt, ergibt sich überhaupt erst die Spannung der körperlichen Haltung in sich. Erscheint die aktive Bewegtheit der ottonischen Figur so durch ein Äußeres bedingt, und nicht aus ihr selbst, von ihrem geistigen Zentrum aus entwickelt, so entfaltet sich die des Schreinapostels ganz aus Eigenem, durch nichts veranlaßt, auf nichts Äußeres bezogen. Da eine äußere Motivierung dieses heftigen Ausfahrens — auch von Kopf und rechtem Arm — gar nicht zu erkennen ist, schließen wir — nicht bewußt, nicht denkend, sondern rein vorstellungsmäßig deutend — auf eine innere, und erfassen durch Umblick auf die ruhigeren, in sich gesammelteren Nachbarfiguren den Charakter dieser inneren Motivierung als einen spezifischen. So erscheint, was uns entgegentritt, als der „Charakter" der individuellen Menschlichkeit dieser Figur als solcher (wenigstens in diesem einen Momente, wobei diese Kunst eine Unterscheidung von habitueller und momentaner Haltung des Menschen noch nicht macht), ihr „Temperament".

Das ist das Entscheidende — und es ist eine Errungenschaft, die alle große Kunst der Folgezeit festhält und weiter entwickelt —, daß hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte in der besonderen Aktivität das Wesen einer menschlichen Gestalt festgehalten ist und zwar mittels eines Erfassens der spezifischen Antriebe in ihrer Gebärdung. Kaum irgendwo vorher war es zu einer so dramatischen Entladung dynamischer Spannungen im Mimischen einer einzelnen Figur gekommen wie an diesem Schrein, und vor allem war dadurch nie die Individualität einer Figur von der der anderen Figuren, die sich anders, nämlich ihrem Wesen gemäß, entfalten, so bewußt unterschieden. Wie stimmt bei dem betrachteten Apostel alles zusammen, die pralle Energie der kurzen Schenkel, der Impetus des den Blick herumwerfenden Kopfes über den knappen, spannkräftig sich rundenden Schultern und dem kurzen aus der einfangenden Mantelschlinge herausfahrenden Arm und schließlich die überall kraftgeladene, sprungbereite Körperlichkeit der ganzen Figur! Andere dieser

Apostel, wie der im Profil sitzende Judas, sind sehr viel anders, gestillter und die beim Symon so explosiv auseinanderfahrenden Bewegungen in paralleleren Stellungen versammelnder. Blickt man von hier auf die Pala zurück, so erscheint der Stil des ottonischen Meisters nüancenarm und monoton, wobei das Entscheidende aber nicht der — freilich nicht zu leugnende — mindere Gestaltungsreichtum des älteren Künstlers, sondern die anders gestuften künstlerischen Möglichkeiten des Zeitstils im ganzen sind. Auch das Ottonische differenziert bewußt die Bewegungsantriebe menschlicher Gebärdung; aber es erfaßt sie nicht als dem einen individuellen Wesen spezifisch, vielmehr als verschieden starke Emanationen einer einzigen über- und außerindividuellen, einer alles einzelne Sosein erst bestimmenden metaphysischen Transzendenz. Erst im 12. Jahrhundert tritt an Stelle der von außen bestimmten und nach außen bezogenen Gebärde die im eigenen Zentrum der Einzelfigur erzeugte, und formengeschichtlich ist es nichts anderes als jene oben analysierte Abschließung und Ausrundung der Figur in sich, die für die geistige Vereinzelung der Gestalten erst die Vorbedingungen und Möglichkeiten geschaffen hat. Die sich um die Mitte des 12. Jahrhunderts vollziehende Festigung des neuen plastischen Stils ist auch hier die Voraussetzung. Der Festigung der Reliefform entspricht die Festigung der Einzelfigur. Und es ist auch hier eine räumliche Festigung. Die Figur ist Masse, nicht Körper, um es in der Terminologie Panofskys auszudrücken. Sie ist nicht aus Gliedern zusammengesetzt, sondern Einheit von vornherein. Nur in dieser Einheit von vornherein vermögen differenzierte dynamische Antriebe die Gebärde zu ergreifen und zu bestimmen, was in antiker Plastik, die dieser Einheit entbehrt, völlig unmöglich ist. Antike Plastik ist Gliederbau, es gibt in ihr keine über die Gliedergelenke hinweg und durch sie hindurch die Gebärde in ihrem spezifischen Wesen bestimmende motorische Kraft. Es gibt keine Individuation der Gebärde. Diese Individuation ist erst die Leistung des Mittelalters, und erst im endenden 12. Jahrhundert ist es nun eine Individuation von innen heraus. Die Figur als Masse hat ihr geistiges Zentrum gewonnen, hat gleichsam den Schnittpunkt ihrer dynamischen Koordination in sich selber gefunden, sie konsolidiert sich um dieses Zentrum und wird geistige Individualität. Die Entdeckung des Menschen als eines in seinen spezifischen Kräften sich aus sich selber entfaltenden geistigen Sonderwesens ist somit nur eine andere Seite desselben Prozesses, in dem sich auch die Festigung der sichtbaren Welt vollzog, wie sie uns in der tektonischen Durchgestaltung der Hadelinreliefs entgegengetreten.

So eröffnet die Kunst jenes Namenlosen, auf den die Plastik des Heribertschreines zurückgeht — und gewiß sind andere mit ihm gegangen — eine neue Epoche in der Geschichte der bildnerischen Menschengestaltung überhaupt. Was am Heribertschrein noch tastender Beginn ist, das bringen dann die reifsten unter den Apostel- und Prophetengestalten des Dreikönigsschreines als reiche Erfüllung. Wir haben die Leistung des Heribertschreinplastikers zu formulieren versucht und glaubten, Aachen als den Herkunftsort seines Stiles bestimmen zu können. Es bedarf nunmehr vor allem einer chronologischen Festlegung seiner

Tätigkeit. Als Terminus post hat zunächst das Jahr der Heiligsprechung Heriberts, 1147 zu gelten und zweitens die Entstehungszeit der leider undatierten Reliefs am Hadelinschrein, die ja von dem lebendigen Stil der Deutzer Figuren noch unberührt sind, obgleich ihnen die gleichen kunstgeschichtlichen Voraussetzungen zugrunde liegen. Sie sind ungefähr in die Zeit zwischen 1130 und 1160 festlegbar durch ihre Verwandtschaft mit den Reliefkompositionen des Wibaldaltares. Wir wissen, daß 1145, 1148 und 1156 von Wibald bestellte Goldschmiedearbeiten vollendet oder in der Entstehung begriffen waren, daß aber Wibald schon seit 1130 regierte. Schon aus dem Jahre 1129 stammt der Xantener Viktorschrein[1]), dessen Einzelfiguren im wesentlichen bereits auf der Stufe der Hadelinreliefs stehen. Wir gehen also kaum fehl, wenn wir diese schon vor der Jahrhundertmitte ansetzen. Die weit über sie hinausgehende Heribertschreinplastik dürfte dann eine volle Generation jünger sein. Ihr Einfluß ist in Köln seit etwa 1180 feststellbar. Wir nannten schon die Reliefs der einen Dachseite des nach 1181 für St. Pantaleon geschaffenen Maurinusschreines (Abb. 11). Das sind Arbeiten der gleichen Stilstufe, aber wohl von einem lokalkölnischen Meister. Reifer als die Heribertschreinapostel — und auch qualitativ vielleicht noch hervorragender — scheinen dagegen schon die gegossenen Zwickelhalbfiguren an der einen Langseite des bald nach 1183 entstandenen Siegburger Annoschreines (Abb. 4)[2]). Die der anderen von einem jüngeren, aber qualitativ geringeren Meister vertreten ebenso wie die letzten Dachreliefs des Maurinusschreines schon die Stilstufe der Dreikönigschein-Plastik. Die Frage ist nun, ob wir die Entstehung des Heribertschreines näher an diese späten Termine oder näher an die Jahrhundertmitte heranzurücken haben. O. v. Falke hat sich für eine Datierung bereits um 1155 entschieden, wobei er freilich die ungesicherte Autorschaft des 1173 in das Kloster Neufmonstier aufgenommenen, und bald darauf gestorbenen Godefroid de Claire voraussetzte. Tatsache ist, daß die vor und um 1180 entstandenen Werke der Kölner Großplastik — die Siegburger Kathedramadonna, das Tympanon aus St. Pantaleon[3]), das Kruzifix aus Erp[4]) noch nicht von den Errungenschaften des Heribertschreinstiles berührt sind, während, wie wir nachweisen werden, schon die wahrscheinlich in den letzten 15 Jahren des 12. Jahrhunderts entstandenen sächsischen Chorschranken und ebenso im Umkreise von Köln selbst das Brauweilerer Retabel um 1200[5]) seine Wirkung deutlich erkennen lassen[6]). Auch in den zahlreichen Schöpfungen der

[1]) Falke-Frauberger a. a. O. T. 25, 26.

[2]) Vgl. Falke-Frauberger a. a. O. T. 48. Der Nachweis der Datierung auf S. 45.

[3]) Vgl. Jahrb. f. Kunstwiss. 1923, S. 134ff, Taf. 53, 54 und Beenken a. a. O. 87—89.

[4]) Beenken a. a. O. 109, 110.

[5]) Vgl. Jahrb. f. Kunstwiss. 1923, S. 140, Taf. 56 und Beenken a. a. O. 93.

[6]) J. Klein (D. roman. Steinplastik des Niederrheins, 1916) und R. Hamann (Marburger Jahrb. für Kunstwiss. I, S. 18ff) glauben schon die Gustorfer Skulpturen (vgl. Jb. f. Kunstwiss. 1923, S. 131ff. u. S. 148 sowie Beenken a. a. O. 81—84) mit dem Stil des Heribertschreines verknüpfen zu müssen. Gustorf soll nicht, wie wir glauben, zwischen 1130 und 1150, sondern nach 1170 bzw. 1180 entstanden sein. Klein zählt (S. 62f.) eine Reihe formaler Analogien auf, die freilich auch ihm zu einer direkten Ableitung Gustorfs vom Schreinstil anscheinend nicht genügen, die nur dazu dienen sollen, die Herkunft

Kölnischen Elfenbeinplastik wird der Einfluß der Schreinapostel vor 1180 nicht erkennbar, während sich um und kurz vor 1200 gleich eine Anzahl von Werken um ihren Stil gruppiert: fünf kleine Walroßplatten in Darmstadt (Goldschmidt: Elfenbeine III, 96—100, dort „um 1200"), dann die Plättchen mit Evangelistenbrustbildern in der Library Philipps in Cheltenham[1]) (an einer aus St. Aposteln in Köln stammenden Handschrift, Goldschmidt III, 41a—d „Ende des 12. Jahrhunderts") und vor allem die nach Goldschmidt nachträglich eingefügten Walroßfigürchen des sicher Kölnischen Wolberoaltares in Darmstadt (Goldschmidt III 87a—d, „Ende des 12. Jahrhunderts"). Auch die Platten an dem jüngeren der beiden Tragaltäre des Hildesheimer Domschatzes (Goldschmidt III, 86a—d, „um 1200") scheinen wenigstens mittelbar mit dem Stil des Heribertschreines zusammenzuhängen. In der Goldschmiedeplastik selbst setzt ihn die Figur eines thronenden Christus an einem Buchdeckel des Kölner Kunstgewerbemuseums[2]) voraus, die bisher um 1170 datiert wird, was, wie wir glauben, um mindestens ein Jahrzehnt zu früh gegriffen ist.

Wenn also der neue Stil erst nach 1180 stark zu wirken beginnt während ältere Werke seinen Einfluß nicht erkennen lassen[3]), so liegt es, zumal auch von den Emails Ähnliches gilt, nahe, die Entstehung des Schreins nicht schon ein Vierteljahrhundert vor 1180 anzusetzen. So bedeutsame Errungenschaften wie die oben charakterisierten pflegen zum mindesten in der Kunst einer Stadt sehr rasch Allgemeingut zu werden. Auf jeden Fall entspricht es auch guter methodischer Gewöhnung, wenn wir die Entstehung der Deutzer Plastik eng an die nächst verwandte und besser datierte des Maurinus- und des Annoschreines heranrücken. Wir halten aus diesen Gründen Entstehung in den 1170er Jahren für das Wahrscheinlichste[4]).

Dies zur Datierung! Das Oeuvre des Plastikers dürfte unseres Erachtens — P. Joseph Braun macht hier laut brieflicher Mitteilung eine Trennung — außer den Apostelfiguren auch die Reliefs an den Schmalseiten des Heribertschreines

des plastischen Stils der Gustorfer Reliefs von der Maas zu erweisen. Die aufgezählten Motive sind nun von viel zu allgemeiner Art, um die Behauptung rechtfertigen zu können: „der gleiche Grad von Belebung des noch an vielen Stellen glatt gebliebenen Gewandes durch einzelne parallel geordnete Faltenzüge, und diese sind (am Schrein) wiederum in ihrer großzügigen Linienführung, welche möglichst lang durchläuft und die Biegungen in glatten Kurven bewerkstelligt, ähnlich wie in Gustorf." Wir sehen hundertmal mehr Verschiedenheiten als Ähnlichkeiten, vor allem hat die Falte, wie oben ausgeführt, am Schrein eine total andere Funktion: Widerspiel der aktiven Bewegung des Körpers, wovon in Gustorf doch nicht die Rede sein kann. Von der gleichen Allgemeinheit und dem gleichen Mangel an Beweiskraft sind die übrigen Argumentationen Kleins, auch wo er mehr ins einzelne geht.

[1]) Hier vor allem natürlich auch ein Zurückgreifen auf byzantinische Elfenbeinvorlagen.

[2]) Falke-Frauberger a. a. O. S. 45, Abb. 14.

[3]) Falke selbst (a. a. O. S. 86) bemerkt, daß für eine spätere Datierung als die seine die Tatsache spräche, daß der Einfluß, den „Godefroid" auf den Kölnischen Meister Fridericus ausgeübt habe, erst in dessen jüngeren Arbeiten zutage trete (Maurinusschrein, nach 1181 und Ursulaschrein, nach Falke aus den 1160er oder 1170er Jahren, vielleicht aber doch schon jünger).

[4]) Herr Professor P. Joseph Braun S. J teilte nach Abschluß dieser Arbeit brieflich mit, daß er mit genügender Sicherheit nachweisen zu können glaube, der Heribertschrein sei erst nach dem Jahre 1167 hergestellt worden.

umfassen. Nur zwei der Apostel, der Petrus und der Matthäus scheinen von einer anderen Hand nachgearbeitet worden zu sein. Die schärfer und regelmäßiger gravierte Strichführung in den Haaren, auf den Sitzplatten und den Büchern und die etwas brüchigeren Falten lassen das deutlich erkennen. Wir glauben, daß man dem Meister der Plastik auch die qualitativ wohl noch überlegenen Emailstreifen mit den Figuren stehender Propheten wird zuschreiben dürfen. Am Dach ist sowohl die Plastik wie das Email stilistisch zu trennen.

Schließlich die Wirkung dieses plastischen Stils! Von den Kölnischen Werken, die seinen Einfluß erkennen lassen, ist schon die Rede gewesen. In der Goldschmiedekunst der Maaswerkstätten, in die man den Heribertschrein bisher einzuordnen pflegt, können wir eine direkte Wirkung dieser Plastik nirgends erkennen. Schöpfungen von dem künstlerischen Range des Deutzer Schreines oder des Annoschreines fehlen hier in dem erhaltenen Denkmälerbestande überhaupt. Nicht nur der Mangoldschrein des Godefroid, sondern auch der Maastrichter Servatiusschrein stehen weit zurück. Daß dessen Figuren nicht von demselben Meister gearbeitet sein können wie die des Deutzer Schreines, hat im Gegensatz zu Falke schon Creutz betont. Hier sind, wie es scheint, wie am Annoschrein schon die beiden Langseiten von verschiedenen Händen gearbeitet. Dem Stil der einen stehen die vier Reliquiare der Hl. Gondulf, Candidus, Valentin und Monulf im Brüsseler Museum am nächsten. Wir haben hier wohl den Stil einer Maastrichter Lokalwerkstatt vor uns, die in den 1180er und 1190er Jahren gearbeitet haben mag. Zu den schwächeren Reliefs und den Sitzfiguren des Aachener Karlschreines scheint von ihr ein direkter Weg zu führen.

Auch das spricht wohl entscheidend gegen die Godefroid-These, daß der Stil der Heribertschreinapostel nicht im belgischen Westen, sondern nur in Köln und wie wir sehen werden, dann nach Osten seine Wirkung getan hat. Der Hauptplastiker des Dreikönigschreines ist in Köln der große Fortsetzer und Vollender der neuen plastischen Tendenzen geworden. Hier vollzieht sich die bedeutendste Weiterentwicklung des von dem Heribertschreinplastiker Begonnenen, neue wiederum unerhörte Befreiungen und Bereicherungen der Form, Steigerungen in der Darstellung des Menschlichen, wie sie in mancher Hinsicht das ganze Mittelalter nicht wieder erlebte. Kaum minder bedeutsam als diese Schöpfungen der Schreinplastik selbst und kunstgeschichtlich fast noch wichtiger sind die Chorschrankenskulpturen in Hildesheim und Halberstadt, deren Meister, wie wir im folgenden nachweisen werden, aus Köln gekommen ist, wo er die stärksten Anregungen gerade vom Heribertschrein empfangen hat. In Köln selbst hat er wohl noch ein Frühwerk geschaffen, das, vom Schreinstil noch unberührt, mit der Kathedralplastik des französischen Westens in enger Verbindung steht.

II. DIE CHORSCHRANKEN IN ST. MICHAEL IN HILDESHEIM UND IN DER LIEBFRAUENKIRCHE IN HALBERSTADT.

Die Stuckskulpturen der Chorschranken in Hildesheim und Halberstadt, die im folgenden mit dem Heribertschrein in Verbindung gebracht werden sollen, galten lange als die Höhepunkte einer autochthonen Entwicklung des plastischen

Stils in den sächsischen Gebieten. Zwar sah man und war genötigt eine Erklärung dafür zu finden, daß hier in der Geschichte der deutschen Großplastik eine Kunst hervortritt, die wie „ein plötzliches Erwachen" erscheint, „ein Erkennen der Unwahrheit und Starrheit des bisher Geschaffenen, eine außergewöhnlich große Steigerung in dem Bedürfnis, die Darstellungen lebenswahrer, reicher, eindringlicher zu gestalten". „Fast ungestüm sucht man sich von den steifen, schematischen, leblosen Formen freizumachen, Ausdruck in die Köpfe und rhythmische Bewegung in die Gewandung zu bringen." In der Tat sind gegenüber der älteren sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts diese Werke des Jahrhundertendes — außer den Schranken auch das Tympanon von St. Godehard in Hildesheim — etwas völlig Neues, und so mußte Goldschmidt, aus dessen grundlegendem Aufsatze über „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen"[1]) die eben zitierten Sätze stammen, die Quellen dieses Stiles nachzuweisen versuchen. Zwar liegt solcher Entwicklung „ein inneres Wachstum der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Vermögens" zugrunde; aber immerhin besaßen doch die Bildhauer nicht allein „in sich selbst die Mittel, die gesteigerten Bedürfnisse zu befriedigen". Und da war es nach Goldschmidt „die alte Lehrmeisterin, die Antike, die nicht nur in der Renaissance, sondern auch im Mittelalter immer wieder ihre Kraft bewies" und ihnen half, „aber nicht in ihrer reinen Gestalt, sondern in byzantinischer Umformung". Goldschmidt hat dann eine Reihe von Motiven byzantinischer Elfenbeine, porträthaft wirkende Köpfe, bewegte Faltenkombinationen aufgezeigt, deren sich diese neue Kunst bemächtigt haben soll. „Den byzantinischen Werken suchte man eben abzulesen, was man selbständig an Ausdrucksmitteln nicht besaß. Erst mit ihrer Hilfe schöpfte man freier aus der Natur".

Das ist die Meinung Goldschmidts, und jene Hinwendung zum Freieren, Bewegteren soll sich plötzlich gegen Ende des 12. Jahrhunderts vollzogen haben. Plötzlich, wenn man auch in den Skulpturen des Gernroder Hl. Grabes eine gewisse Vorbereitung dieser Wendung sehen konnte, als man sie noch ins letzte Jahrhundertdrittel datierte, gänzlich unvorbereitet aber, wenn sie, wie an anderer Stelle nachgewiesen wurde, schon im frühen 12. entstanden sind. Dann folgen die Schrankenreliefs von Hildesheim und Halberstadt in der sächsischen Großskulptur unmittelbar auf Werke wie die Reliefs der Gröninger Empore oder des Magdeburger Ambo, den Erfurter Stuckaltar[2]) und einige Figurenfragmente in Goslar. In Hildesheim selbst gehen die sogenannten Seligpreisungen über den Kapitellen des linken Seitenschiffes von St. Michael voran[3]). Daß von allen diesen Werken der Stil der Schranken nicht abzuleiten ist, daß er ihnen gegenüber etwas völlig Neues darstellt, darüber sollte eigentlich kein Streit sein. Nun hat V. C. Habicht[4]) den Versuch gemacht, den neuen Stil aus lokal-hildesheimischen Voraussetzungen nicht der Großplastik, sondern der Kleinkunst zu

[1]) Jahrb. d. Preuß. Kunstsml. XXI, S. 225ff.
[2]) Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland, 68—72, 65, 66.
[3]) Ebendort 73.
[4]) Viktor Curt Habicht: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims 1917, S. 28ff.

erklären, und er zieht neben den Miniaturen des Retmann-Missales vor allem die Elfenbeinfigürchen zweier Tragaltäre im Domschatz heran. Mit denen des einen Tragaltares (Goldschmidt VII, 86) bestehen in der Tat schlagende Übereinstimmungen, so daß ein enger Zusammenhang auf jeden Fall vorauszusetzen ist. Aber dieser Altar ist nicht, wie Habicht annimmt, um 1150 entstanden, sondern nach Goldschmidt erst um 1200, ebenso wie der andere, mit dessen plastischem Schmuck wir keine Verwandtschaft zu sehen vermögen, nicht im 11. Jahrhundert, sondern um die Mitte des zwölften. Und gerade bei dem Stil des späteren hat Goldschmidt mit Recht auf Kölner Einfluß hingewiesen. Der hier nachzuweisende Zusammenhang mit Köln kann also durch die Vermutung Habichts nur bestätigt werden. Habicht selbst hat merkwürdigerweise den Stil der Seligpreisungen in St. Michael mit dem Niederrhein in eine Beziehung setzen zu können geglaubt, und es ist ihm sogar „als billig erschienen, auch hinsichtlich des Stiles dieser Chorschranken den Blick nach dem Niederrhein zu richten“, doch hat er „keinerlei Verbindungen von dort aus mit den Reliefs der Chorschranken“ zu finden vermocht.

Ehe wir die von Habicht in der richtigen Richtung gesuchten, aber nicht gefundenen Zusammenhänge mit Köln nachweisen, sei zunächst noch Einiges uber das Problem der Datierung gesagt, die, wie zuletzt durch Giesau[1]) hervorgehoben wurde, noch immer innerhalb zweier Jahrzehnte schwankt! „Die hohe Wichtigkeit der zeitlichen Festlegung gerade dieser Gruppe von Denkmälern muß um so mehr betont werden, als die beiden ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts ein überaus buntes Bild verschiedenartiger Stilrichtungen aufweisen und es darauf ankommt, die Art ihrer Einwirkung aufeinander möglichst genau kennen zu lernen. Der gotische Stil dringt ja gerade zu einer Zeit in Sachsen ein, als der heimische spätromanische Stil noch in voller Entfaltung begriffen ist. Es besteht das Problem, ob und wie weit die Gotik diese eigenartige und kräftige Entwicklung beeinflußt habe und ob beispielsweise die Wendung zu einer eckigeren Faltenbildung im Zusammenhange mit dem wachsenden Sinn für plastische Durchbildung und monumentale Wirkung der immer stärker eindringenden französischen Gotik auf Rechnung zu setzen sei“ (Giesau).

Goldschmidt glaubte für die heute allein erhaltene nördliche Chorschranke der Westvierung von St. Michael in dem Jahre 1192 einen Terminus post quem gefunden zu haben, der jedoch, worauf Aug. Fink[2]) hingewiesen hat, nicht gesichert ist, indem der Nimbus, den hier die Figur des Hl. Bernward schon besitzt, dessen Kanonisation noch nicht vorauszusetzen braucht, denn Bernward trägt ihn schon im Retmann-Missale von 1159. Es ist also eine Datierung vor 1192 durchaus möglich, und es könnten nur baugeschichtliche oder stilistische Gründe gegen eine Ansetzung vor dem überlieferten Weihedatum 1186 sprechen, das vor allem die erneuerten Kapitelle des Langhauses und die Stuckreliefs im südlichen Seitenschiffe sicher voraussetzt.

[1]) Im III. Bericht des Deutschen Vereins f. Kunstw. über die „Denkmäler deutscher Kunst“ S. 34.

[2]) Aug. Fink: Die figürl. Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Berl. Diss. 1915, S. 29, Anm. 1.



Abb. 12. Apostel Symon und Judas Taddäus. Vom Heribertschrein, Deutz.

Tafel 5

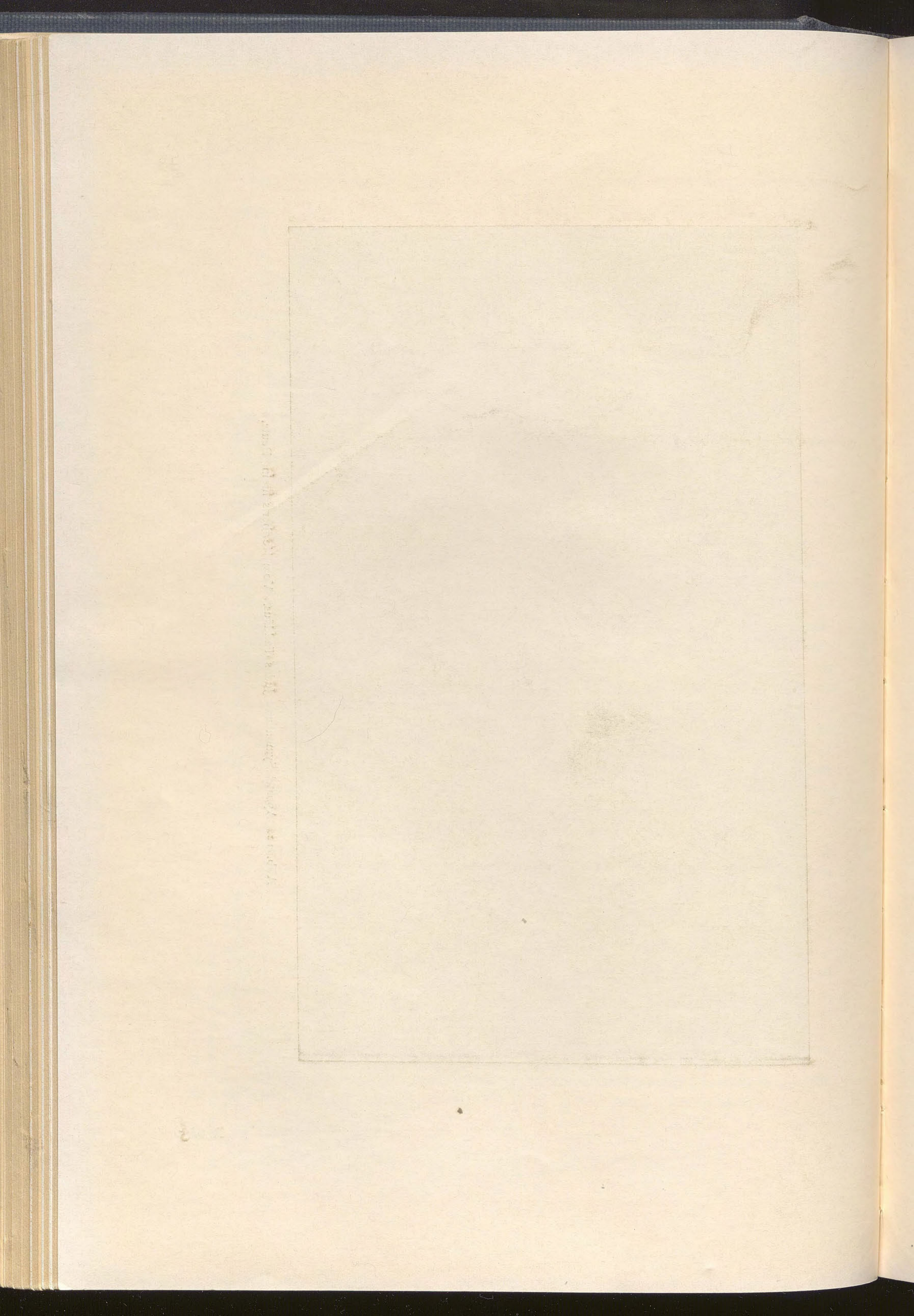




Abb. 13/14. Abendmahl. Ausschnitt aus einem Relief der Aachener Goldenen Tafel.



Abb. 14.



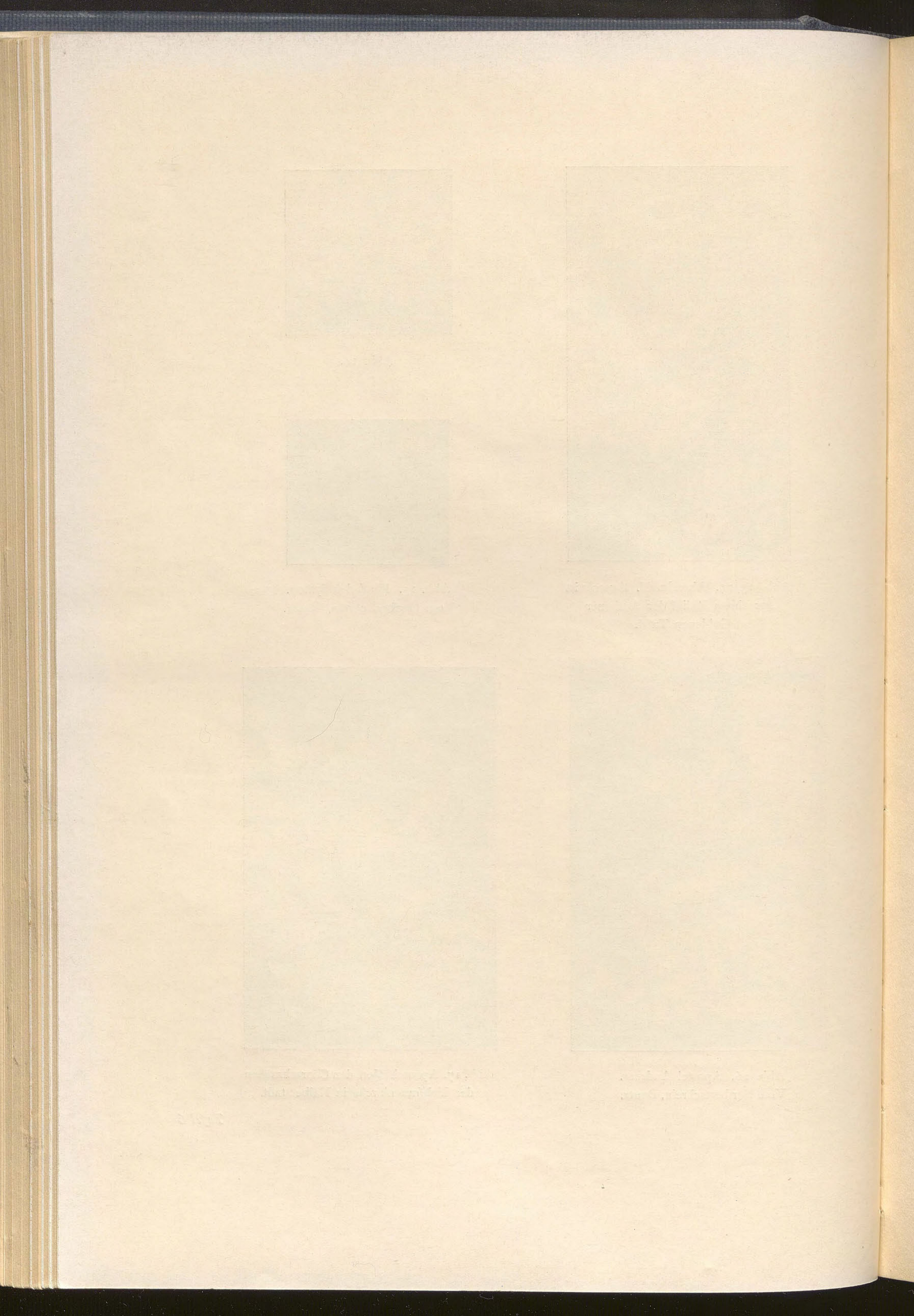
Abb. 15. Kopf des Symon. Vom Heribertschrein, Deutz.



Abb. 16. Apostel Andreas. Vom Heribertschrein, Deutz.



Abb. 17. Apostel. Von den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt.



Es ist nicht unmöglich, daß eine eingehende baugeschichtliche Untersuchung von St. Michael zu Ergebnissen führen würde, die eine genauere Datierung der Schranke ermöglichten. Wir vermögen hier nur das Problem hinzustellen. Es besteht ein enger Zusammenhang mit der bisher noch sehr ungeklärten Baugeschichte der Krypten. Denn die erhaltene Schranke ruht über drei heute vermauerten Pfeilerarkaden, die sich einst in eine Krypta oder in einen dreischiffigen kryptenähnlichen Raum unter dem einst höhergelegenen Fußboden der Westvierung geöffnet haben müssen. Hase[1]) hat diesen Raum für die alte 1015 geweihte Bernwardinische Krypta gehalten und mit der Möglichkeit gerechnet, daß der ursprüngliche Westchor kürzer war als der heute bestehende der Erneuerung Bischof Adelogs, die mit der Weihe von 1186 abschloß. Zeller[2]) ist dem entgegengetreten mit dem Hinweis darauf, daß die Profile der erhaltenen Arkaden — Hohlkehlen mit Plättchen am Kämpfer — nicht die der ältesten Zeit seien. Ganz gewiß aber sind diese Profile, etwa die primitiv abgeschrägten Pfeilerfüße, auch nicht, wie Zeller nun meint, solche der Erneuerung Adelogs. Sie sind älter. Als die Schranke aufgeführt wurde, war die sie tragende Arkatur schon vorhanden, der Fußboden brauchte damals nicht höher gelegt zu werden. Das beweist auch die folgende Überlegung: An der Westseite neben dem Vierungspfeiler ist die erhaltene Schranke mit einer Türöffnung versehen, die heute nach Tieferlegung des Fußbodens mit der Schwelle nach beiden Seiten gegen die Luft steht. Auch die nicht erhaltene Schranke an der Südseite hatte diese Öffnung, wie eine alte vor dem verhängnisvollen Abbruch von 1662 gemachte Zeichnung[3]) erkennen läßt. Und aus dieser sehen wir auch, daß an der Nordseite diese Öffnung zu einer Galerie mit Türen gegen die Sakristei und den Schlafraum des Klosters führte und daß man außerdem von ihr aus auf einer Treppe in der West-Ostrichtung in den nördlichen Querschifflügel, die sogenannte Benediktus-Kapelle herabsteigen konnte. Eine entsprechende Treppe führte von der Tür in der Südschranke in den südlichen Flügel, die Stefanskapelle, die Galerie fehlte hier, weil ja nur an der Nordseite Klosterbaulichkeiten anschlossen. Diese Treppen liefen nun unmittelbar an den Arkaden entlang, und sie sind notwendig später als diese, weil man keine Arkade bauen wird, sondern eine einfache Mauer, wenn man schräg an ihr eine Treppe vorbei führen will. Die Treppen aber stehen — zum mindesten an der nicht erhaltenen Südseite — in notwendigem Zusammenhang mit den ohne sie sinnlosen Öffnungen in den Schranken. Da die Treppen jünger sein müssen als die Arkade, ist also diese älter als die über ihr ruhende Schranke. Wenn demnach der Fußboden der Vierung nicht erst gleichzeitig mit der Errichtung der Schranken erhöht zu werden brauchte, so traten jene neuen reich geschmückten Trennungswände gewiß einfach an Stelle von älteren, vielleicht niedrigen Brüstungen, und ihre Aufrichtung konnte zu jeder Zeit ohne große Schwierigkeiten erfolgen.

Nun aber ist es wahrscheinlich, daß die genannten Treppen, die an den

[1]) Hase: Baudenkmäler Niedersachsens, S. 20.

[2]) Adolf Zeller: Die romanischen Bauten Hildesheims, S. 21.

[3]) Zeller a. a. O. Abb. 20.

die Schranken tragenden Arkaden vorbeiführten, auch nicht älter sind als die Schranken, sondern mit ihnen gleichzeitig. Dann dürfte damals auch die Vermauerung der Arkaden erfolgt sein. Vielleicht wurde jetzt die Krypta unter der Vierung überhaupt unzugänglich, zum mindesten verlor sie an Licht und an Bedeutung. Der Schwerpunkt verschob sich in die westlich anschließende heutige Bernwards-Krypta. Wann diese mit ihren schweren Rundpfeilern und den seltsam abgeschrägten Gewölbegraten entstanden ist, ist noch ungeklärt. Wir können hier dieses architekturgeschichtliche Rätsel nicht lösen. Darauf kommt es an dieser Stelle auch nicht an, denn, daß unter dem heutigen Vorchor von Anfang an ein Raum vorhanden war, der mit der Krypta unter der Vierung kommunizierte, erweist der Rest einer in der Mittelachse der Kirche gelegenen, hinter dem heutigen Hochaltar hervorragenden, vermauerten Öffnung, deren Rahmenprofile zweifellos bernwardinisch sind. Die Hasesche These, die wir oben zitierten, war also, soweit sie eine Krypta unter dem heutigen Vorchor in Abrede stellte, nicht richtig. Jene Öffnung wurde nun wahrscheinlich in dem Augenblicke geschlossen, als man die heute ebenfalls vermauerten seitlichen Eingänge, von den Armen des Westquerschiffes zu dem Umgange der westlichen Krypta anlegte, was, wie in der Deutschen Bauzeitung 1898, S. 130 vermutet werde, unter Adelog, also wahrscheinlich vor 1186 geschehen sein soll[1]). Und diese neuen Eingänge wurden gewiß nötig, als, wie wir annahmen, mit der Einziehung der Schranken, der Anlage der Treppen und der Vermauerung ihrer Arkaden gegen die Querschiffarme die Krypta unter der Westvierung entwertet, vielleicht gar unzugänglich wurde. So scheint es also möglich zu sein, zwischen der Errichtung der Schranken und dem Umbau der Krypta (Veränderung der Altäre und Eingänge) einen praktischen Zusammenhang festzustellen. Es gibt freilich eine Reihe unsicherer Punkte in unserem Beweisgang, die wohl niemals mehr völlig zu klären sind.

Wir werden also die Schranke aller Wahrscheinlichkeit nach, entweder schon mit den umfassenden, 1186 beendeten Veränderungen von St. Michael oder wenigstens mit der für die Baugeschichte der Krypta möglicherweise bedeutsamen Erhebung der Gebeine des Hl. Bernward im Jahre 1194 in Zusammenhang bringen müssen. Der frühere Termin ist wohl der wahrscheinlichere, da eine Weihe gewöhnlich umfassendere bauliche Veränderungen vorauszusetzen pflegt, während wir im anderen Falle genötigt wären, Veränderungen vor 1186, vor 1194 und schon wieder um 1225 (Umbau der Apsis, Mittelschiffdecke, Kreuzgang) anzunehmen, also ein fortwährendes, nie recht zur Ruhe kommendes Herumbauen an der bernwardinischen Kirche[2]). Wenn stilkritische Bedenken gegen eine Datierung der Schranke vor 1186 nicht bestehen, so tun wir gut, sie kurz vor diesem Weihetermin anzusetzen. Auf keinen Fall aber wird sie nach 1194 errichtet sein. Und in der Tat liegen alle Ausgangspunkte des ornamentalen

[1]) Ganz bedenkenlos läßt sich dieser Annahme freilich nicht zustimmen.

[2]) Auch Zeller setzt den Umbau insgesamt vor 1186. Erst danach und nach der päpstlichen Bestätigung der Heiligsprechung Bernwards von 1192 habe am 16. August 1194 die Erhebung der Gebeine stattgefunden.

wie des plastischen Stils früher. Auch treten unter den Architekturformen der Schranke noch die gemusterten und gedrehten Säulen jener Königslutterer Bauschule auf, auf die die Kapitelle der Adelogschen Restauration zurückgehen, so daß es naheliegt, die Mitwirkung von Kräften, die eben bei dieser Restauration beteiligt waren, anzunehmen. Gerade das scheint uns die Wahrscheinlichkeit der frühen Datierung um 1186 sehr zu bekräftigen.

Wenden wir uns zur Frage der Herkunft des Meisters oder der Werkstatt, die die Schranke gearbeitet hat, so ist zunächst festzustellen, daß wie der Stil der Figurenplastik auch der der ornamentalen Friese an den Schranken von Hildesheim und Halberstadt und am Godehardi-Tympanon in Sachsen sehr isoliert steht. Keinerlei Beziehungen verbinden ihn mit dem in der zweiten Jahrhunderthälfte vorherrschenden Stil der lombardisch beeinflußten Ornamentik, die von Königslutter ausgeht. Dagegen berührt er sich auf das allerengste mit den Schmuckformen der um 1174 entstandenen Teile der Klosteranlage in Brauweiler[1]), in denen wir einen wichtigen Ausgangspunkt der rheinisch-spätromanischen Bauornamentik sehen dürfen und die wiederum an den gleichzeitigen Kölnischen Schreinen ihre allernächsten Parallelen haben, so daß man diese Ornamentik geradezu als eine in Stein übertragene Schreinornamentik ansprechen kann[2]). Die Unterschiede zu allem Älteren in Sachsen sind prinzipiell. Die Königslutterer Kapitellschule, der auch die unter Adelog vor 1186 ergänzten Langhauskapitelle von St. Michael (Abb. 18) angehören, kennt nicht das freilebendige, dünn vor der Fläche stehende, tief zerschlitzt und zerfiedert sich einrollende und umschlagende Akanthusblatt. Sie kennt das Akanthusblatt nur als Oberflächendeckung des Kapitellkerns oder breiter, schwer sich vorwölbender Auswucherungen. Fast stets läuft die plastische Bewegung des Blattes an einem volleren, tieferen plastischen Körper entlang, den sie zu decken hat, ist ornamental profilierte Bewegung an Oberflächen und in ihrer Richtung. In Brauweiler sowie an den Schranken (Abb. 20—23) aber ist es Bewegung v o r Flächen, eine ständige Torsion in sich selber plastischer Blattformationen, ein Sichein- und Sichaufrollen, ein Insichselberkreisen und Gegensichselberschnippen. Waren in der Königslutterer Schule konkave und konvexe Flächen meist an einfach zu ziehenden Linien leicht zu trennen, so wogt hier alles in viel fesselloserer Bewegung ineinander und übereinander. Nicht das völlige Decken eines Reliefgrundes, sondern Eigenbeweglichkeit der Reliefausladungen ist die Absicht. Auch die Formelemente im einzelnen sind an den sächsischen Schranken und am Rhein dieselben, obgleich die künstlerische Ausführung in den Stuckfriesen weit geringer ist als an den steinernen Kapitellen und den Friesen von Brauweiler. So findet sich das Muster einer der gegen den Kreuzgang ge-

[1]) Kreuzgang, Kapitelsaal und Medarduskapelle. Letztere 1174 geweiht. Die Beziehung des Datums 1174 auf die Kapelle soll nicht sicher sein, erscheint aber auch stilistisch glaubhaft.

[2]) Man vergleiche vor allem die Ornamentik des Ursulaschreines des Tragaltares von München-Gladbach, auch noch einzelne Emailplättchen an Albinus-, Maurinus- und Annoschrein! L. Straus (a. a. O. S. 8ff.) hat das plötzliche Auftreten dieses ornamentalen Stils hervorgehoben und die hier in Frage kommenden Denkmäler aufgezählt.

kehrten Archivolten des Brauweilerer Kapitellsaales (in Abb. 23 ist ein etwas anderes abgebildet), das nur wenig abgewandelt auch unter den Emailplatten des Maurinusschreines (Abb. 24) wiederkehrt, fast wörtlich über den Engeln an der Südseite der Hildesheimer Schranke wieder: fragezeichenförmig eingerollte stengellose und doppelseitig gespitzte Blätter mit einem Nebenblatt an einem der Fragezeichenbögen so aneinandergestellt, daß sich rhythmisch alternierende Palmetten bilden. Ähnlich sind an der Rahmung des Durchgangsbogens der Halberstädter Südschranke schräggestellte C-förmige Blätter verbunden, die sich mit den C-Rücken berühren, wobei jedes zweite Mal aus der Berührung ein Palmettenmittelblatt entwickelt wird. Ein ganz ähnliches Muster findet sich an dem Tragaltar von München-Gladbach[1]). Der breite Fries der Nordschranke läßt schlankere und reicher ausgefiederte Varianten dieser einfacheren Formen sich um einen wellig die untere Hälfte der Fläche durchziehenden Stengel schlingen, und die übrigbleibenden Flächen sind mit ähnlichen Palmetten und ausgefiederten C-Blattpaaren gefüllt. Es ist ein lockeres, dünn-empfundenes Kreisen der Blätter um die Stengel, ein Vor- und Zurücktauchen, eine Torsion vor der Fläche, so daß das ornamentale Relief ganz neue Dimensionen plastischer Bewegungen in sich birgt. Die Bewegung an der Fläche entlang ist hier mit Bewegung von ihr fort und wieder gegen sie zurück aufs reichste verwunden. Auch der berühmte mit Figürlichem gefüllte Rankenfries der Südschranke in Halberstadt enthält die gleichen Elemente. Das in dieser Zeit in Deutschland außer am Oberrhein ungewöhnliche Motiv des Hineinspinnens ganzer Figuren in das Blattwerk hat wieder in Brauweilerer Kapitellen (Abb. 19) seine nächste Analogie.

Für den, der den Bestand der übrigen deutschen Bauornamentik der Zeit, die völlig anderen Charakter hat, einigermaßen überblickt, kann an einem ganz engen Zusammenhange kein Zweifel sein, zumal wenn die figürlichen Skulpturen diese Beziehung zum Westen, speziell zu den Schreinen, bestätigen. Auch die in Sachsen keineswegs herkömmliche Anordnung von Chorschrankenfiguren in Arkaden hat im deutschen 12. Jahrhundert ihre Analogie nur in Gustorf und in Trier, daneben dann vor allem in der Kleinplastik. Und hier bestehen die engsten Übereinstimmungen bis in die fast genau einander entsprechenden Proportionen von Arkade und Figur hinein etwa zwischen dem Maastrichter Servatiusschrein und den Halberstädter Schranken (vgl. Abb. 1. und 2). Daß diese Schranken wirklich in der Tradition der Edelmetallplastik wurzeln, erweist besonders schlagend die Bildung der Sitze, die, unter den Figuren in umgekehrter Perspektive sich nach vorn verkürzend, wie von hinten aus der Fläche hervorgetrieben erscheinen. Das stimmt in der Tat wörtlich mit den Treibarbeiten der sogenannten Godefroid-Gruppe überein, während die ganze Großplastik des 12. Jahrhunderts in Deutschland nur dem Reliefgrunde parallele Sessel und Bänke kennt, die wenig ausspringen und deren obere und seitliche Flächen nicht sichtbar gemacht werden wie hier. Ebenso weist auf diese Tradition die Einfassung der Schranken mit ornamentalen Friesen oben und unten, die im Sinne einer wirklichen Bauplastik der Funktion der Arkaden eigentlich widerspricht, da

[1]) L. Straus (a. a. O. T. II), Falke-Frauberger a. a. O. T. 23.

sie die Scheidung von Stütze und Last, von oben und unten wieder aufhebt. Der gleiche innere Widerspruch wird am Servatiusschrein und in Köln etwa am Ursulaschrein und Maurinusschrein offenbar.

Schließlich der Stil der Figuren! Man wird bei der außerordentlichen Originalität des Meisters und bei der Verschiedenheit von Material und Technik keine wörtlichen Übereinstimmungen mit irgendetwas in Köln erwarten dürfen, und es sei darum auch kein Wert darauf gelegt, den Nachweis des Zusammenhanges etwa der Figürchen sitzender Engel in den Arkadenzwickeln an der Vierungsseite der Hildesheimer Schranke (Abb. 25) mit den Aposteln des Heribertschreins durch ein Aufzählen motivischer Ähnlichkeiten zu führen. Darauf kommt es nicht an. Wichtig aber ist die Einsicht, daß das Prinzip und die Mittel der Variation von Figur und Figur hier und dort gleich sind, und dann im einzelnen das aktive Sichrühren von Körper und Gewand, jene schon am Heribertschrein analysierte neue Lebendigkeit, die die Schreinplastik ebenso von allem Älteren schied wie sie in Sachsen die Plastik dieser Schranken von den Skulpturen aus Magdeburg, Erfurt, Goslar und Klostergröningen scheidet. Wir greifen etwa den auf Abb. 26 wiedergegebenen Engel heraus: Ein lässiges Sitzen, der Kopf nach rechts gewandt, weitausblickend, der rechte Arm leise vom Körper sich lösend, die Hand vor der Brust, während die Linke ein Schriftband aushält, hier der Arm vom Mantel überhüllt. Der kontrapostische Gegensatz von Bewegungen kehrt unten als der von „Stand- und Spielbein" wieder. Wie der rechte Arm sich in lässiger Weise vom Körper löst, so strebt auch das rechte Bein auswärts, während auf der anderen Seite die Vertikalen vorherrschen. Beruhigtere Kontraste als am Schrein; aber grundsätzlich keine anderen: das Sichlösen der Glieder ist auch hier unter dem Gewande sichtbar gemacht, durch das Gewand, durch seine Spannung und Lockerung, etwa um Schoß und Schenkel. Und zugleich jenes freie Sichentfalten besonderer mimischer Bewegungen in Kontrasten, die in der Figur selber beschlossen sind, über die reifsten Formen des Heribertschreins, die sie sicher voraussetzt, noch hinausgehend! Vergleichen wir weitere der Engel, so sehen wir, wie auch hier überall durch leise Abwandlungen für jede Figur eine besondere Eigenart entwickelt wird. Der rechte Arm wird etwa mehr herangenommen, die Hand unter frontal gerichtetem Kopf der Mittelachse der Figur angenähert, die linke Schulter dann zurückgedreht und der kaum sichtbare Arm lässiger und weniger strack abwärts geleitet. Darunter eine symmetrische Stellung der Unterschenkel und entscheidende Asymmetrien nur in der Gewandung! Alsbald wirkt die vorher in den Gewichten leise aus der Achse verschobene und von einer momentanen Spannung berührte Figur stiller, gefestigter. Andere Figuren sind heftiger aus dem Gleichgewichte geraten, führen beide Arme nach einer Seite hoch, recken den Kopf, kreuzen die Beine. Und nicht nur Prinzip und Art der mimischen Variation stimmt mit den Heribertschreinfiguren überein, sondern auch die formalen Mittel, alle diese verschiedenartigen Bewegungsantriebe zu differenzieren, das Gegeneinanderspielen von Gewand und Körper, die drängende Plastizität in diesem, das Sichlockern und Sichspannen der Falten in jenem, wodurch die besondere Art der Impulse

in den Bewegungen der Glieder sichtbar gemacht ist. Und trotz der Sprödigkeit des aller feineren Detaildurchbildung sich versagenden Stuckmaterials für die gestellte kleinplastische Aufgabe, trotz des halb zerstörten Farbanstrichs ist deutlich, wie diese formalen Mittel noch bereicherte, entwickeltere sind, wie die Falten sich oft zu wulstigen Lagen plastisch bündeln, etwa bei dem zuerst besprochenen Engel unter dem rechten Schenkel, und wie vor allem das Auseinanderstrahlen der Faltenschichten aus der Ellenbogenhöhle über den Arm nun in fruchtbarer Weise ein an anderer Stelle[1]) ausführlich analysiertes Motiv eines Hauptwerkes kölnischer Steinplastik, der Siegburger Kathedramadonna mit verarbeitet. Die Falten schwingen z. T. auch in weniger gespannten als lässigwelligen Kurven, wobei sie sich wiederum dem Heribertschreinstil fremde Motive der Kölnischen Steinplastik zu eigen machen, etwa jene von den Gustorfer Chorschranken und dem Pantaleontympanon[2]) her bekannte S-Schlingung des Mantelsaumes um den Ellenbogen und unter dem vor der Brust ruhenden Unterarm. Jetzt aber ist alle Starrheit und Brechung der Kurve gewichen, aus einem bei jenen Werken an die Fläche gepreßten Motiv ist ein plastisch frei bewegtes geworden. Der neuen Lässigkeit der Linienführung entspricht die innere Freiheit des Sichgebens auch der ganzen Figur.

Wir sehen hier gewiß nicht den Heribertschreinplastiker selber am Werke, sondern einen wohl jüngeren auch die Überlieferung der lokalkölnischen Steinplastik in sich aufnehmenden Meister, der die Anregungen des Schreinstils in kongenialer Weise weiterbildet. Schon das Menschentum seiner Figuren ist nicht mehr jenes heftig ausfahrende, explosive des Anderen, sondern gestillter und lässiger sich der neu gewonnenen reichen Bewegungsfreiheit erfreuend. Die inneren Spannungen dieser Figuren sind gedämpfter, auch ruckhaftere, heftigere Mimik klingt in weicheren Umrissen aus.

Daß der Meister aus Köln gekommen ist, vermeinen wir mit Bestimmtheit behaupten zu dürfen. Ja, uns scheint, daß sich ihm am Rhein sogar ein Jugendwerk zuweisen läßt, das, noch unbeeinflußt vom Stil der Heribertschreinplastik, in engem Zusammenhang mit nordfranzösischer Kathedralplastik steht: das Holzkruzifix aus Erp in der Eifel, im Besitze des Kölner Diözesanmuseums. Der Hinweis auf die Beziehung der bedeutenden lebensgroßen Figur dieses Gekreuzigten zu den Engelreliefs in den Zwickeln des Südportals von Étampes[3]) wird R. Hamann verdankt. Ikonographisch scheint freilich das Vorbild der Figur zunächst wohl ein ebenfalls langgewandetes Kölnisches Kreuz des 11. Jahrhunderts gewesen zu sein, das sich bereits in einem Kölnischen Elfenbeinrelief im Clunymuseum aus der Mitte des 11. Jahrhunderts (Goldschmidt II, 48) widerspiegelt. Auch ist die Haltung des Körpers die gleiche wie die der drei übrigen stadtkölnischen Kruzifixe des 12. Jahrhunderts des Gerokreuzes im Dom, des Kruzifixes aus St. Jakob[4]) und eines kleinen im Schnütgenmuseum.

[1]) Jahrb. f. Kunstwiss. 1923, S. 136, T. 54.

[2]) Ebenda 83, 89. Beenken: Roman. Skulptur Deutschlands 83, 89.

[3]) Beenken a. a. O. 109, 110.

[4]) Beenken a. a. O. 107, 29.

So ordnet sich das Werk in die Kölnische Überlieferung ein, und man würde es innerhalb der stadtkölnischen Entwicklung etwa auf eine Stilstufe mit dem Tympanon aus St. Pantaleon im Kunstgewerbemuseum[1]) zu stellen haben. Vielleicht bestehen zu diesem Werk und zu dieser Kirche auch noch andere Beziehungen. Die kleine Kirche von Erp wird dieses bedeutendste Werk hochromanischer Holzplastik am Rhein kaum immer besessen haben. Sie war Filialkirche von St. Pantaleon, so daß mit einiger Wahrscheinlichkeit die Herkunft des Kreuzes aus der für die Kölnische Kunstgeschichte so bedeutsamen Werkstatt dieses Klosters erschlossen werden darf. Nicht unmöglich, daß es sich um das ehemalige Triumphkreuz der nach E. Gall[2]) gerade in der Zeit um 1180 neu erbauten Kirche von St. Pantaleon selbst handelt.

So sicher nun auch das Kruzifix dem Tympanon zeitlich nahestehen dürfte, so wenig ist zu übersehen, daß trotz allgemeiner stilistischer Übereinstimmungen die Einzelformen mehr Unterscheidendes als Verbindendes enthalten. Das ganze Faltensystem ist von Grund auf anders, und es hat nicht in Köln, sondern in Nordfrankreich seine nächsten Analogien, eben in jenen Engeln in Étampes. Geht man, da die Formen an den Oberkörpern motivisch unvergleichbar sind, von den Füßen an aufwärts, so findet sich hier wie dort eine eigentümliche Isolierung und Abgrenzung der nur leicht gewölbten Flächen durch englinige, vertikale Parallelfalten, ein Zudecken der Unterschenkel mit parallelen Querbogenfalten, ein Überschneiden der Beine mit dem Mantelsaum, des rechten Beines unterhalb, des linken oberhalb des Knies, dann eine Differenzierung der Oberschenkel, indem der rechte frei herauskommt, der linke von Falten eng überströmt ist; schließlich wölbt sich hier wie dort der Bauch rundlich vor, unter ihm liegt im Schoß eine Anzahl von Bogenfalten. Auch die Formen des abwehenden Mantels sind denen in Étampes verwandt.

Daß diese französischen Engel oder ganz ähnliche deutschen Meistern bekannt waren, erweist auch ein jüngeres, schon im 13. Jahrhundert geschaffenes Werk der Holzplastik, das Scheibenkreuz in St. Maria zur Höhe in Soest[3]). Über den Querbalkenenden dieses Scheibenkreuzes finden sich weihrauchfaßschwingende Engel, die in Haltung und Gliederung des Unterkörpers flaue Nachahmungen der Engel von Étampes zu sein scheinen.

Wir können hier also zweifellos enge Berührungen deutscher Plastik mit früher nordfranzösischer feststellen, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Meister des deutschen Kruzifixes selber in Étampes gewesen ist und im Westen gelernt hat. Welch ein Abstand aber bei allen Ähnlichkeiten der Oberflächen in der inneren Empfindung, in dem Gefühl für das Sichregen des Körpers! Darin ist alles anders. Während die französischen Engel ganz der Fläche verhaftet und in scharf gebrochenem Profil ihr gleichsam aufgenagelt

[1]) Ebenda 89 und Jahrbuch für Kunstwiss. I, 1923, 53.

[2]) E. Gall: Niederrhein. u. normann. Architektur im Zeitalter der Frühgotik, S. 7, Anm. 1.

[3]) Von Clemen ist das Scheibenkreuz noch gegen Ende des 12. Jahrhunderts datiert (Zeitschr. f. bild. Kunst 1903, S. 99). Das ist sicher ebenso zu früh, wie die von uns an anderer Stelle (Bildwerke Westfalens, Bonn 1923, Abb. 13) gegebene Datierung ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts zu spät ist.

sind — man beachte den wirklich wie angenagelt abwehenden Mantel! —, während man bei ihnen unter dem Gewande nur ein Skelett von Körper wähnt, wölbt sich bei dem Kruzifix das Leibliche von unten nach oben zu immer breiterer und drängenderer Fülle vor. Unten flächige Verengung in kleinformigem Detail im Anschluß an das französische Vorbild, nach oben zu ein Sichweiten und Sichdehnen des Körpers, ein Sichbefreienwollen auch aus der durch das nachgeahmte ältere Kruzifix bedingten Beschränkung! Aber es kommt nur zu einem ergreifenden Sichspannen des Plastischen, nicht zu einer eigentlichen Lösung; das überkommene Schema erweist sich als stärker. Immerhin wird man hier das Ringen eines dem Plastiker des Heribertschreines verwandten Geistes spüren, eines großen Drängenden, wie es weder die kölnischen Steinplastiker des 12. Jahrhunderts noch etwa der Meister des dem Kruzifix aus Erp zeitlich nahestehenden Gerokreuzes sind. Kaum ein anderer unter den Großplastikern der Epoche, in Deutschland oder in Frankreich, hat den Körper so von innen heraus als wachsenden, sich selber spannenden zu fühlen vermocht. Alleine die Kleinplastik des Heribertschreines war in dieser Zeit schon zu ähnlichen, ja bedeutsameren Möglichkeiten gelangt. Aber das Kruzifix ist von dem Stil derselben noch unberührt. Die in ihm enthaltenen nordfranzösischen Formmotive haben mit den aus der Pala übernommenen des Schreinplastikers nichts gemeinsam. Es fehlen die weitausholenden Umkreisungen der Form, die Lockerungen und Spannungen des Gewandes, dessen Formen noch mit und über dem Körper laufen, ohne schon, von der Bewegung der Glieder ergriffen, gegen ihn zu spielen. Und doch spürt man eine innere Nähe. Dieser Großplastiker ist aus eigenem an einen Punkt gelangt, an dem, wie wir meinen möchten, eine fruchtbare Auseinandersetzung notwendig erfolgen mußte, sobald sich eine Begegnung ergab. Und der in Köln arbeitende Holzplastiker hatte zweifellos Gelegenheit, die Schreinfiguren zu sehen. Ist es nicht denkbar, daß nun der Einfluß der Schreinplastik seine noch altertümliche und dem Wachsen seiner inneren plastischen Vorstellung so wenig angemessene Formensprache völlig verändert hat? Wer der Meinung ist, daß nicht die Sprache und ihr Vokabularium das Entscheidende ist, sondern der Mensch, der davon Gebrauch macht, wird an die Möglichkeit einer Identität zwischen dem Meister des Erper Gekreuzigten und dem Meister der Hildesheimer Chorschranke glauben dürfen. Daß die Hypothese unbeweisbar ist, daß die Meisten ihr mit Zweifel begegnen, das wird den, der diese Identität fühlt, nicht abhalten dürfen, sie zu erörtern.

Wir vergleichen mit dem Kölner Kruzifix die Stehfiguren-Reliefs an der Außenseite der Schranke von St. Michael: die Madonna zwischen Paulus, Johannes und Bernward auf der rechten, Petrus, Jakobus und Benedikt auf der linken Seite. Zumal der Jakobus[1]) ist von ähnlichem Körpergefühl bei aller Verschiedenheit der Detailformen. Es ist im Relief das gleiche Sichentwickeln einer volleren, gewölbteren Körperlichkeit aus flächiger Unterpartie nach oben zu. Während über den Füßen noch wenig Tiefe ist, runden sich Leib und Schultern in gesättigter, breiter Wölbung nach vorn. Hier wie dort herrscht die gleiche Span-

[1]) Beenken a. a. O. 112.



Abb. 18. Kapitell, Hildesheim, St. Michael.



Abb. 19. Kapitell, Brauweiler, Kapitelsaal.



Abb. 20. Von den Chorschranken, Halberstadt, Liebfrauenkirche.

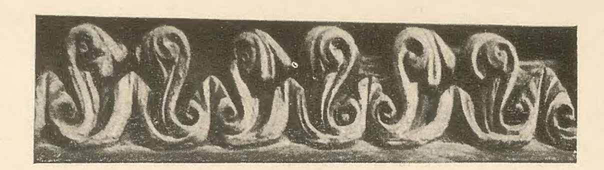


Abb. 22. Von den Chorschranken, Hildesheim, St. Michael.

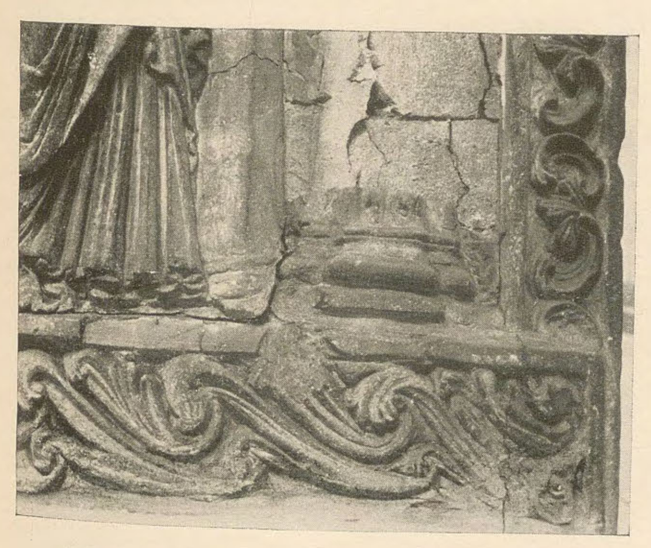


Abb. 21. Von den Chorschranken, Halberstadt, Liebfrauenkirche.



Abb. 23. Bogenfries, Brauweiler.

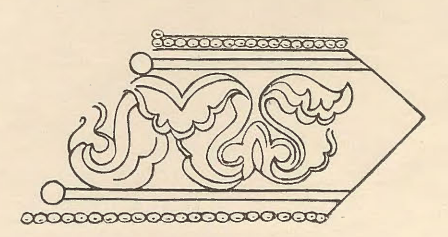
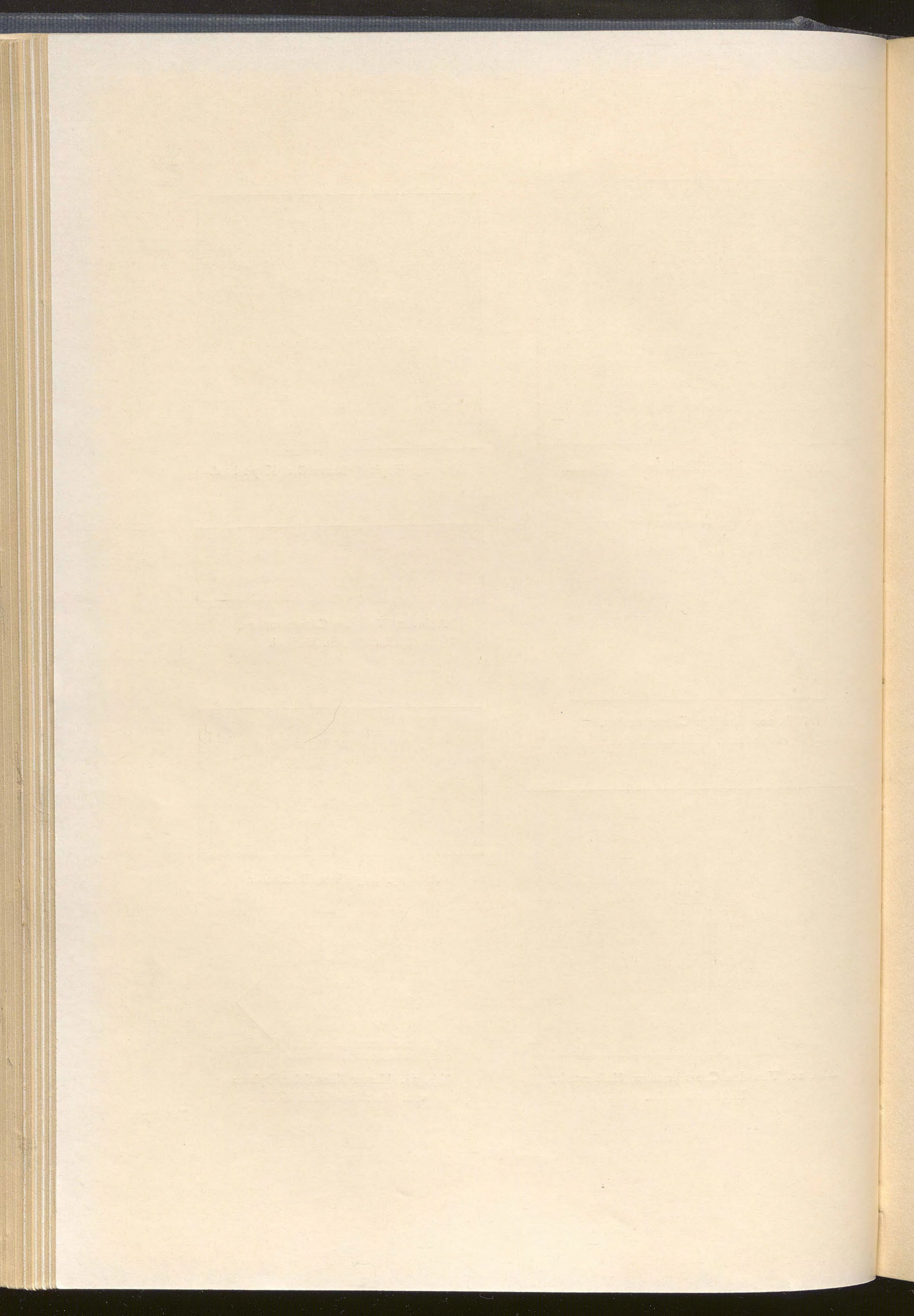


Abb. 24. Muster einer Schmelzplatte vom Maurinusschrein, Köln.



nung des Volumenempfindens und der Umrisse, — weniger prall und heftig als am Heribertschrein —, und das gleiche asymmetrische Steigen einer die Gelenke verschleiernden Schultersilhouette hinauf zu der schmalen, oben ausgerundeten, unten kinnbartspitzen Form des Kopfes. Hinter dieser glaubt man wohl noch den Gandersheim-Gustorfer Typus der Kölnischen Steinplastik eher zu spüren als den im Einzelnen kalligraphisch durchformteren des Heribertschreins! Auch die bis dicht an die Nasenwurzel noch steigende, den Blick auf eine Falte der Stirnmitte hinführende Form der Augenbrauen ist dieselbe, so daß die Akzente des psychischen Ausdrucks sich auf die Mittellinie des Gesichtes sammeln, statt durch geschwungenere Linienführung gegen die Ränder abgeleitet zu werden. Seine nächsten Verwandten hat der Kölner Kopf im übrigen an der Halberstädter Schranke.

Mit breit auseinandergestellten Beinen stehen die Hildesheimer Figuren aber nun auf dem Boden. Das bei dem Kruzifix noch wie bei dem Engel von Étampes kleinteilig aus verschiedenen Mustern paralleler Liniierungen zusammengesetzte Faltenwerk holt jetzt groß und frei über den ganzen Körper aus und umkreist seine Rundungen, statt scharf gegen die Ränder zu laufen. Die den Gesamtstrom der Gewandbewegung hemmenden Abschnürungen unter und über dem Leib und unter dem linken Knie sind in flüssig verbindende Motive umgedeutet. Ein energischeres Auseinanderstrahlen und Sichausweiten der Falten und Furchen ist an Stelle der engen Parallellinien getreten. Kein Zweifel, daß es der Stil des Heribertschreins gewesen ist, dem diese neue Freiheit und großformige Bewegtheit zu danken!

Und wieder entspricht dem Stil des Schreins die neue Differenzierung des Menschlichen durch Variation des spezifischen Charakters von Bewegung und Gebärde. Wie sich beim Jakobus der Oberkörper reckt, der Kopf mit dem unbefriedigt zusammengezogenen Blick und dem bitteren Mund gegen den Rahmen der Arkade emporstößt, wie der in der Mantelschlinge eng gefangene rechte Arm sich zu befreien strebt — ganz anders als bei dem hier zugrunde liegenden antiken Motiv etwa des lateranischen Sophokles, wo alles gleichmäßig in Ruhe ist —, und wie auch der linke Arm kurz herangezogen wird! Wie dagegen etwa die Figur des Paulus[1]) in allen Bewegungen weicher, lässiger durchformt ist, der Blick in milder Umschau leise sich senkt, wie die Hand des in der Mantelschlinge ruhig liegenden Armes nur lehrend erhoben ist, wobei auch die Zerrung des Stoffes, die Spannung der Schultern nachläßt, wie über dem rechten Arm sogar der Stoff sich lockert und die Umrisse statt in drückendem Bogen zu steigen, das Auge in stilleren Kurven aufwärts führen! Auch über dem Unterkörper lockert sich die Gewandbewegung in geschwungenen Linien, ist nicht mehr straff gezogen, sondern staut sich in wellig schleifenden Säumen am Boden. Bis in die Bewegung des Spruchbandes ist die Variation durchgeführt: Beim Jakobus fuhr es in heftigem Bogen vom Körper seitlich aus, momentanes Aufwallen einer inneren Erregung unterstreichend; beim Paulus geht es von der

[1]) Ebendort 113.

in ruhiger Kurve des Armes vom Körper abgehaltenen Hand mit den Falten des Mantels dahinter steil hinunter, so daß hier alles in Ruhe scheint. Dabei ist auch diese Figur als ganze nicht ohne Bewegung. Man spürt eine leichte Wendung der gespannten linken Körperseite gegen die rechte hin, eine gewisse innere Schwerpunktsverschiebung und Drehung um die eigene Achse in den Anfängen ihrer Entwicklung. Andere Figuren, vor allem der Johannes, schreiten wirklich seitlich aus, wobei die Richtung der Bewegung in dem schrägen vom Körper sich lösenden Nachwehen des Mantels an der einen, im Gegensatz zu dem engeren Haften an seinen Umrissen an der anderen Seite fühlbar gemacht ist. Auch in der Kurve des Spruchbandes spürt man solches Nachschleifen, obgleich der Boden nicht berührt wird.

Zugleich finden sich gegenüber dem Heribertschrein nun wieder die gleichen Gegensätze des künstlerischen Temperamentes wie bei den Engeln. Der Körper dehnt sich, reckt sich mehr als ganzer in der Gewandung, stößt aber nicht mit Schultern, Ellenbogen, Knien im einzelnen spitz gegen sie. Die Bewegungen der Deutzer Apostel hatten etwas Springendes, auch ruhigere wirkten kürzer, momentaner, weil weniger an langen Linien vorbereitet, und die ganze Körperlichkeit hatte hier und da etwas von der Gespanntheit eines Gummiballes, Dem entsprach ausdrucksmäßig eine Regheit und Wachheit des Psychischen. wie sie der Meister der sächsischen Chorschranken nie zu geben weiß. Schwerer, verhangener, mehr in sich verzogen als nach außen ausfahrend sind seine Menschen auch im Seelischen. Das Erper Kruzifix steht hier näher.

Die Schrankenplastik der Halberstädter Liebfrauenkirche[1]) ist das Späteste dieses im Vergleich zum ganzen 12. Jahrhundert so außerordentlich persönlichen Stils. Sie ist auch, was innere Durchgestaltung und Differenzierung der menschlichen Charaktere betrifft, das Reifste. Ein Datum der Entstehung ist nicht überliefert, auch die Pfeilervorlagen unter den Vierungsbögen, die zwei der Reliefs durchschneiden und sich damit als später erweisen, gewähren keinen brauchbaren Anhalt. Eine Datierung ist also nur von Hildesheim aus möglich, wenn wir das Weihedatum 1186 als mit der Errichtung der dortigen Schranke in Beziehung stehend annehmen. Es ergeben sich dann also für Halberstadt die letzten 1½ Jahrzehnte, wahrscheinlich die 90er Jahre als Spielraum.

Gegenüber Hildesheim ist zunächst eine Vermehrung, Vermannigfaltigung und eine neue Bewegtheit der Falten festzustellen. Die Vermehrung bedingt eine gewisse Wiederannäherung an den Stil des Kölner Kruzifixes, so daß man hier auch in der Kleinformigkeit einiger Details die Gleichheit der Handschrift zu erkennen glaubt. Neu aber ist die Bewegtheit einzelner Motive, die weit getriebene Lockerung der Gewänder, das eigenwilligere Flattern, der Reichtum der Verhüllungen und Überschneidungen. Hier hat Goldschmidt wohl mit Recht auf den Einfluß byzantinischer Vorbilder hingewiesen, der jedoch nur wirksam zu werden vermochte, weil alle Keime dieser neuen Bewegtheit schon da waren, am Heribertschrein und in Hildesheim. Dieser Einfluß gab dem Wachstum des Stiles nur Nahrung, nicht Richtung.

[1]) Ebendort 114—118.

Die körperliche Plastizität ist in Halberstadt zurückgedrängt, eine neue Bindung mit der rahmenden Arkade zusammen in die Fläche ist erstrebt. Es ist dieselbe Bindung, die um 1200 auch das Ornament sucht, das nicht mehr wie in Brauweiler mit einzelnen Spitzen des ausladenden Reliefs, sondern mit breiteren Linienzügen, ja mit ganzer Zeichnung die vordere Ebene zu gewinnen trachtet[1]. Kein Zufall sicher, daß gerade der die Aktivität des Plastischen mehr verhaltende, mehr verschleiernde Chorschrankenmeister diese jüngere Tendenz vertritt und nicht der Meister der Heribertschreinapostel mit seinem drängenderen, impulsiven, alle reliefhaften Bindungen sprengenden Stil. Vergleicht man die Hildesheimer Engel mit den Halberstädter Aposteln, so ist die Richtung der Entwicklung nicht zu verkennen. Das Stoßend-Runde, Kurze, Heftige der Bewegungen, das dort in Erinnerung an die Schreinplastik noch vorhanden, ist überall beseitigt. Dieselben Sitzmotive entfalten sich nun von länger ausgezogenen Linienmotiven durchsetzt und begleitet. Überall werden Bündel lang ausschwingender Kurven und Strahlen über die Form hin ausgebreitet, auch die Bewegung der Glieder selbst wird gemessener und verliert pralle Heftigkeit.

So ist zugleich eine gehaltene Größe und Noblesse des mimischen Ausdrucks gewonnen, die man bisher mit solcher Leidenschaftlichkeit persönlichsten Empfindens vereint noch nicht kannte. Am bedeutendsten ist wohl der Andreas der Nordschranke, sicher eine der reifsten und spätesten Schöpfungen des Meisters. Man muß ihn mit dem auf der anderen Seite Christi sitzenden Petrus vergleichen[2], um die Tiefe der hier waltenden physiognomischen Differenzierung ganz zu würdigen. Sitzt jener wach und mißtrauisch neben sich blickend, aufgerichtet, die Glieder um die Mittelachse des Körpers in Bereitschaft haltend, so ist der Andreas breit nach einer Seite hin entfaltet, die Beine überkreuzen sich ins Profil, wobei der rechte Fuß in leiser Spannung anzieht. Ähnlich löst sich der linke Arm vom Rumpfe, wobei sich die Schulter kaum merklich hebt, während der andere in einer Gewandschlinge gefestigte Arm in Ruhe ist. Das Antlitz wendet sich wie in leiser Qual, die Blicke ziehen sich zusammen, die Lippen öffnen sich. Die Mittel der Variation des Ausdrucks sind im einzelnen ganz einfache: Locker fließende statt kurzer Haare, Tieferbettung der Augen, Zusammenziehung der Brauen gegen die Nasenwurzel, Verbreiterung der Mundspalte, Wölbung der Lippen. Dann die beim Petrus — kürzeren, tatzigeren — Hände hier länger, lässiger; bei der rechten sind das Gelenk und die Fingerintervalle sichtbar gemacht. Im übrigen reichere Kontraste der Bewegung! Neu ist, daß bei einigen Figuren auch die Bewegung der Füße spezifischen Ausdruck gewinnt.

Neben diesen harten, zergrabeneren Köpfen finden sich jugendlich weiche, knospig schwellend, wie an der Südschranke der der Madonna, die der bartlosen Apostel Johannes und Philippus, unendlich aufschlußreich über die Grade der

[1]) Man vergleiche etwa mit Brauweiler außer den Friesen in Halberstadt selbst die des Bonner Münsters und die von St. Andreas in Köln oder mit den Kapitellen im Kapitelsaal die des Chorbaues der Kirche von Brauweiler!

[2]) Beenken a. a. O. 117, 118.

Empfindlichkeit dieses plastischen Stils für alles Lebendige. Nur die Hände sind meist wenig durchgebildet, pfotenhaft, ohne einzellebendige Finger. Auch in der Bildung der Haare und in dem dem Brauweilerer an Qualität weitaus unterlegenen Ornament ist die künstlerische Handschrift oft flüchtig und manieriert. Gerade diese Mängel finden sich auch in Hildesheim. Und da wir dennoch hier wie dort sichtlich vor Gipfelleistungen europäischer Skulptur in dieser Zeit überhaupt stehen, so wird man aus solcher Gleichheit aller wesentlichen künstlerischen Qualitäten wohl auf eine einzige Persönlichkeit als Urheber dieser Plastik schließen dürfen. Der Urheber aber ist darum noch nicht der Ausführende.

Es kam darauf an, die Leistung dieses Meisters zu würdigen, seine Entwicklung aufzuzeigen. Seine Leistung war vor allem jene Differenzierung der Charaktere, die kunsthistorisch wohl allein von der Voraussetzung des Heribertschreinstils aus zu begreifen ist. Byzanz vermochte hier gar nichts zu geben. Jene durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungsimpulse so reich variierte, so aktive Lebendigkeit ist spezifisch abendländisch, ja in mancher Hinsicht spezifisch deutsch. Innere Gemütsbewegung formt sich die Gebärde zum Ausdrucksträger, das gilt von der Kunst keines anderen Volkes so wie von der des unseren. Und die seelische Bewegung geht nicht in die physische restlos ein, genießt sich nicht in dieser, sondern wächst überall ausdrucksmäßig über sie hinaus. Es bleibt ein Rest, in dem das Seelische den Körper nicht durchdringt, und es bleibt ein Rest von Seelischem, das durch Körperliches unausdrückbar erscheint. Es ist wie eine Brechung, ehe das Innere sich in äußere Gebärde umsetzt, und diese Brechung wird man auch am Heribertschrein spüren, so daß es unmöglich ist, in dessen Gestalten Schöpfungen eines Künstlers romanischer Rasse zu sehen. So treten uns an Schrein und Schranken zwei deutsche Meister entgegen, von denen der eine ein impulsiver formaufwühlender Neuerer war, noch vielfach in barockem Taumel hin- und hergeworfen durch den Reichtum der neuen Gesichte, der andere, jüngere, aber dann der klarere Geist, bereichernd und beruhigend, mehr ins letzte folgerichtig durchformend, wo der andere heftig und abgerissen die neue Sprache, den neuen Ausdruck noch stammelte.

Die Schule des Chorschrankenmeisters! Einigen der Halberstädter Apostel steht ein Fragment des St. Andreas-Museums in Hildesheim am nächsten — Maria im Wochenbett[1]), aus einer großenteils zerstörten Geburt Christi —, Teil eines Reliefs, wohl von der Abschlußbrüstung zwischen Langhaus und Presbyterium in St. Michael, da wir uns die zerstörte Südschranke wohl nach Analogie der erhaltenen Nordschranke vorstellen müssen. Die Handschrift dieses Fragments und des lesenden Halberstädter Apostels ist bis in alle Einzelheiten identisch. Es sind genau dieselben flachgelegten, nur dekorativ geordneten Faltenbildungen, bloß daß sie sich in Hildesheim über der toten Bettstatt, in Halberstadt über dem aktiven menschlichen Körper entfalten. Das Hildesheimer Fragment ist aber kaum eine eigenhändige Schöpfung des Hauptmeisters. Dieser Geniale hätte kaum einen Körper so formlos-gebrechlich, so jeder

[1]) Ebendort 119, vgl. mit 116!

plastischen Fülle bar gestaltet wie den der Maria, die unter den Stoffmassen der Bettstatt fast wie ein Gerippe wirkt, statt wie die übrigen Figuren in breiter und füllender Leiblichkeit drängend aufzuschwellen. Ist dieses Fragment aber nicht vom Hauptmeister, so sind es auch zum mindesten einige der Halberstädter Apostel nicht. Unter diesen aber „Hände" zu scheiden, will wieder nicht gelingen. Wie so oft im Mittelalter mischt sich hier der unpersönliche Stil einer „Werkstattausführung" mit dem des „Meisters", so daß eine Scheidung von Eigenhändigem und Schulgut stets unlösbares Problem sein wird. Wichtiger als die Frage der „Hand" ist aber auch im Mittelalter die nach der Persönlichkeit. Und deren Einheit wird man, meinen wir, für Hildesheim und Halberstadt nicht gut bestreiten können.

Diese Einheit tritt am deutlichsten durch den Kontrast zu Verwandtem, aber Anderem hervor. Schon in den übrigen Resten des Andreas-Museums wohl von der gleichen Schranke, Fragmenten einer Zuführung der Eselin, des Abendmahls und von den drei Frauen und dem Engel am Grabe[1]) wird man den Stil des Führenden nicht mehr so deutlich zu fassen vermögen. Hier übergehen wir sie, weil sie zu schlecht erhalten sind, und ziehen ein anderes Werk der „Schule" oder wenigstens der gleichen stilgeschichtlichen Herkunft heran, das in der Publikation des Verfassers über die romanische Skulptur Deutschlands (121, 122) erstmalig veröffentlichte steinerne Hochrelief einer unterlebensgroßen Figur des Täufers im Osnabrücker Diözesanmuseum, das früher, spätgotisch umrahmt, in einer Wand des dortigen Marienhospitals eingelassen war. Der ganz enge Zusammenhang mit den großen Hildesheimer Stehfiguren, vielleicht auch noch mit dem Kruzifix aus Erp ist wohl klar. Aber anders ist die Haltung des persönlichen Stils und der geistigen Konzeption trotz der sehr verwandten Formmittel. So anders, daß sich eben sofort Hildesheim und Halberstadt als Schöpfungen eines Einzigen, Anderen gegen diese Figur zusammenschließen. Hier besitzen Körperbildung und Faltenführung weniger tektonische Festigkeit, mehr kalligraphische Flüssigkeit. Weniger das „dramatische" Gegeneinanderspielen von Körper und Gewand ist gesucht als das harmonische Sichverbinden. Es fehlen die inneren Widerstände, an denen in Hildesheim und Halberstadt sich der geistige Ausdruck der Figuren wie am Deutzer Schrein festigt und ersättigt. Weniger charakteristisch als voller Wohllaut sind die gleitenden Umrisse der Körperform, und diesem Wohllaut sucht das Spiel der Falten und auch die Bewegung des Spruchbandes sich einzufügen. Das in Hildesheim so fühlbar vorhandene dynamische Eigenleben der Binnenformen wird hier also von den Rändern her gleichsam abgesogen, und auch die körperliche Elastizität ist überall eine gleichmäßige, steinerne, wo man in Hildesheim mannigfaltigere Differenzierungen von Weicherem und Härterem zu spüren glaubt. Sicher ist auch die Skala der physiognomischen Variationsmöglichkeiten dieses Meisters nicht die große des Chorschrankenmeisters. Hätten wir mehrere Figuren von ihm, so würde ihre Gleichartigkeit vermutlich dieselbe sein wie die der verwandten Elfenbeinreliefs des Hildesheimer Tragaltars. Immerhin, wir besitzen hier ein

[1]) Ebendort 120 a, b.

hervorragendes Denkmal, das sehr wohl ein Zeugnis der Wanderung des Chorschrankenmeisters und seiner Werkstatt vom Rhein nach Sachsen hin darstellen könnte.

Lockerer ist der Zusammenhang zwischen dem Chorschrankenmeister und dem Meister des Tympanons in einem Seitenschiffportal von St. Godehard in Hildesheim, dem von Goldschmidt und Habicht[1]) auch die leider durch Überarbeitungen sehr entstellten Grabsteine des 1190 gestorbenen Bischofs Adelog und des 1194 gestorbenen Presbyters Bruno aus dem Hildesheimer Domkreuzgang zugeschrieben worden sind.[2]) Außer der stilistischen Haltung ganz im allgemeinen bezeugt den Zusammenhang mit den Schranken eigentlich nur die Ornamentik der Rahmenfriese des Tympanons, die sichtlich Brauweilerer Charakters ist.

Deutlichere Nachwirkungen des Hildesheim-Halberstädter Stils finden sich dann erst im dritten, vierten und fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wieder. Wir können auf diese Denkmäler, die Hamerslebener Chorschrankenreliefs, die Archivolten der Freiberger Goldenen Pforte, die Lettner- und Kanzelplastik in Wechselburg, die Kanzelreliefs der Neuwerkkirche in Goslar, hier nicht weiter eingehen, da sich überall der Zeitabstand eines vollen Menschenalters sehr fühlbar erweist. Nur die Reste der Hamerslebener Schranke sind uns wichtig, weil sie noch einmal den hier nachgewiesenen Zusammenhang zwischen Schreinen und Schranken bestätigen.[3]) Die Figurenfelder waren statt durch Arkaden mit zu Mustern gruppierten ovalen und halbkugelförmigen Glasflüssen (?) gerahmt, die nicht anders wie als Nachahmung der in der Goldschmiedeplastik häufigen Einfassung mit gruppierten Halbedelsteinen verstanden werden können. So hat die Tradition der Schreinplastik auf sächsischem Boden jene Entfaltung einer reichen Schranken- und Lettnerplastik vielleicht erst ausgelöst, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts für dieses Gebiet so wichtig wurde.[4]) Daß diese Tradition gegenüber den gotischen Tendenzen, die in diesen Jahrzehnten überall einzuströmen suchen, ein retardierendes Moment bedeutete, wurde schon in den Ausführungen, die diesen Aufsatz einleiten, dargelegt.

Das wichtigste Einzelergebnis dieser Untersuchung war, daß im ausgehenden 12. Jahrhundert ein neuer, bewegungsreicher Stil aus den westdeutschen Gebieten nach Sachsen hin vordrang, wobei die Kleinpastik für eine Stuckplastik in monumentalen Formaten den Ausgangspunkt bildete. Jene mit dem ausgehenden 12. Jahrhundert in Sachsen einsetzende und ins 13. herüberreichende Entwicklung einer neuen Lebendigkeit und Beweglichkeit der plastischen Formensprache ist also nicht autochthon, nicht allein durch Rückgriff auf Byzantinisches begünstigt, erwachsen, wie Goldschmidt es annahm. Vielmehr

[1]) Goldschmidt, Jb. d. preuß. Kunstslg. 1900, S. 229f., V. C. Habicht a. a. O. S. 37ff.

[2]) Beenken a. a. O. 123, 124.

[3]) Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, 1924, I, 95.

[4]) Ob schon die Goslarer Fragmente Reste von Chorschranken sind, und wann sie entstanden, bliebe noch zu untersuchen.

entwickelt sich das Wesentliche dieser Kunst auf Grund rein abendländischer Voraussetzungen. Byzantinischen Ursprungs sind bloß ein paar formale Einzelmotive, deren Bedeutung wirklich nur eine sekundäre ist. So sehr die Feststellungen Goldschmidts, vor allem für Halberstadt, ihr Recht im einzelnen behalten, so sehr ist zu betonen, daß die Quelle der neuen Formlebendigkeit an anderer Stelle zu suchen ist. Freilich war es, wie wir mit Goldschmidt annehmen, letzten Endes die Antike; aber eben nicht in byzantinischer, sondern in abendländischer, ottonischer Umformung. Die Kunst des Heribertschreinplastikers ist wie die der Aachener Pala frei von allem Byzantinischen; was man dafür halten könnte, ist nichts als eben die dem Westen und Osten gemeinsame, mittelalterlich umgeformte Überlieferung des Antiken. Der Stil der Pala d'oro scheint aus karolingischen, letztlich altchristlichen Voraussetzungen erklärbar zu sein. Vielleicht wären die Paliottoreliefs des Wolfinus in S. Ambrogio in Mailand als ungefähre Vorstufen hier heranzuziehen. Östliches mischt sich mit dem Heribertschreinstil erst in Sachsen, vor allem in Halberstadt, in Köln alleine in einigen der sich vom Stil der Schreinplastik nährenden Elfenbeine.

Ebenso sind auch die nordfranzösischen Beziehungen dieser Schrankenplastik ohne größere Bedeutung. Sie waren nachweisbar, indem sich ein Werk, das wir für ein Frühwerk des Chorschrankenmeisters hielten, auf Figuren nordfranzösischer Kathedralplastik zurückführen ließ. Aber, so sehr auch dieses Frühwerk im Banne der nordfranzösischen Formensprache stand, so vollständig werden diese Einflüsse an den Chorschranken selber wieder abgestreift und überwunden. Sie weichen denen des deutschen Heribertschreinstils, der dem großen deutschen Meister der Schranken unendlich mehr zu sagen hatte als alles Französische. Diesen Stil ergreift er, und alle Eindrücke von Kathedralenkunst, die er sonst in sich aufgenommen haben mag, treten jetzt in den Hintergrund. Im entwickelten 13. Jahrhundert wäre ein solches Zurücktreten französischer Einflüsse bis zum völligen Verblassen wohl undenkbar gewesen, nachdem die Gotik mit dem Neubau von Chartres, mit Paris, Reims und Amiens auch in der Plastik eine so sehr europäische Bedeutung erlangt hatte, daß keine lebendige Kunst des Abendlandes sich der Auseinandersetzung mit der gotischen Idee zu entziehen vermochte. Im ausgehenden 12. Jahrhundert aber konnte ein genialer deutscher Meister einer solchen Auseinandersetzung noch ausweichen, auf sie verzichten um anderer wichtigerer künstlerischer Probleme willen, die es außerhalb des von der Gotik Ergriffenen noch gab. Wenige Jahrzehnte später aber enthält die gotische Idee schon den Inbegriff alles für die Zeit künstlerisch Wichtigen und Fortschrittlichen, und die deutsche Kunst wird überall zu solcher Auseinandersetzung genötigt.

Wichtiger als alle Einzelergebnisse, deren Bedeutung für die Kunstgeschichte im großen bestenfalls nur eine exemplarische und symptomatische sein kann, ist die Feststellung der großen Wandlungen des Stils und die Erfassung des Wesens dieser Wandlungen. Die Bedeutung der in diesem Aufsatze in Zusammenhang gebrachten Denkmäler: Heribertschrein und sächsische Chorschranken, liegt in

dem Begriff einer von aller Vergangenheit aus gesehen völlig neuen Auffassung des Menschen, seines geistigen Wesens und seiner Gestalt, deren Ergebnisse für alle Zukunft unverlierbarer Besitz bleiben mußten. Jene eigentümliche Differenzierung der mimischen Impulse einzelmenschlichen Wesens liegt zunächst einmal aller großen Plastik des 13. Jahrhunderts zugrunde, und sie strömt von dort aus durch unsichtbare Kanäle auch in die italienische Trecentomalerei und damit in die moderne Kunst überhaupt ein. Ob eine Gebärde still und langsam entfaltet ist oder rasch und springend, ob sie dumpf in der Masse befangen oder in Schärfe sich spitzend, das Schwere oder Leichte, das lang Ausholende oder kurz Absetzende, das Gehemmte, sich selber Hemmende oder das Freie, Entlassene, das sind die Qualitäten, auf die die Meister dieser Epoche visieren. In dem spezifischen Charakter der sich in der Gestalt, aus ihrem geistigen Zentrum entwickelnden Bewegungen erfaßt man zum ersten Male in der Kunstgeschichte den besonderen geistigen Charakter des Menschen. Man erfaßt ihn in dem Besonderen der Gesamthaltung und verfolgt ihn in allen Einzelheiten, in der Bewegung einer Hand, ja der einzelnen Finger und im Ausdruck des Gesichtes bis in die Art etwa der Brauenstellung, ja bis in die Bewegung der Haare hinein; man denke etwa an das so charakteristische Sichzwirbeln der Schnurrbartlöckchen des Reimser Joseph oder an den Kontrast, der schon in dem weichen Sichdrehen des Gelocks beim Wilhelm von Kamburg in Naumburg und den glatt gestrichenen Strähnen beim Timo von Kistritz liegt!

Ein großes Sichbesinnen des Menschen auf den Menschen und die Mannigfaltigkeit seiner spezifischen Möglichkeiten ist das geistige Zentralerlebnis dieses Zeitalters; aber im Gegensatz zu der „Entdeckung des Menschen", die die Renaissance vollzog, ist hier der Ausgangspunkt des Erlebens nicht der Mensch als Gegenüber, als Objekt von Beobachtung und darauf gegründeter wissenschaftlicher Naturerfahrung. Dieses Erleben der aus dem menschlichen Zentrum wirkenden Aktivität ist weniger eine Wendung nach außen als eine Wendung nach innen. Von seinen inneren Kräften aus, die, wenn sie im Leiblichen wirken, das Erlebnis des Mimischen ausmachen, findet diese Kunst den Zugang zu einer Erfassung des Individuums. Hier und nirgends sonst setzt der Prozeß der künstlerischen Differenzierung ein. Auch „die Dichtung spricht es mit Worten aus, daß der Körper und sein Gehaben Ausdruck für Seelisches ist"[1]). Hauttmann hat jüngst aus der mittelhochdeutschen Literatur einige bemerkenswerte Parallelen für diese neue Art der Charakterisierung aufgezählt, die völlig der in der Skulptur des 13. Jahrhunderts herrschenden entsprechen.

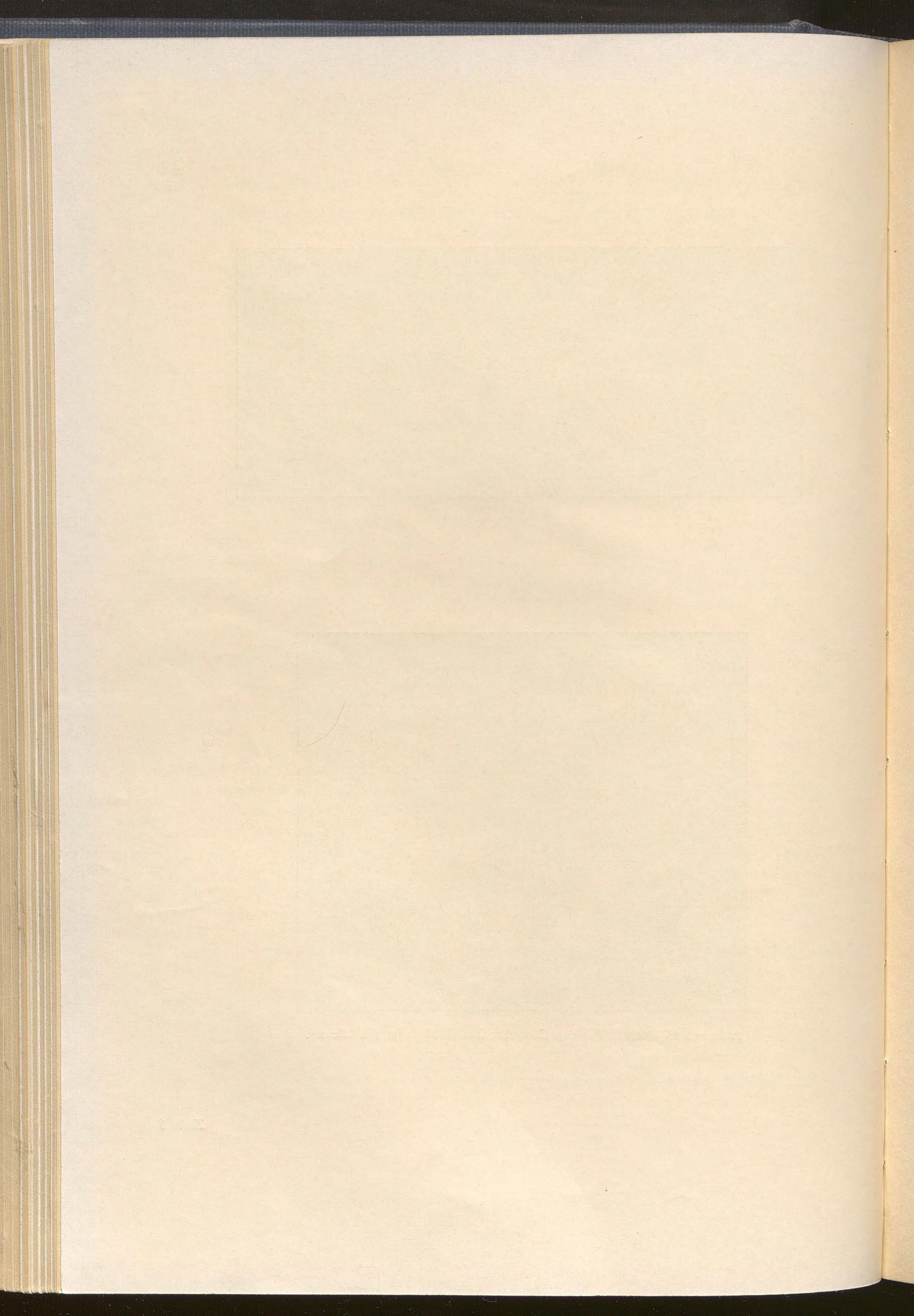
Das alles ist nun nicht ein Naturalismus im gewohnten Sinne des Wortes, es ist nicht Naturbeobachtung um ihrer selbst willen, wie sie erst im späten Mittelalter aufkommt. Diese Zeit ist noch weit davon entfernt, in einer „Selbstgewißheit des sinnlich Wahrgenommenen als solchen . . . den Ausgangspunkt der künstlerischen Wahrheit und Erhebung über den Alltag zu suchen" (Dvořák). Und zwar bedeutet es ein totales Mißverstehen dieser Kunst, wenn man glaubt,

[1]) Max Hauttmann: Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst, Festschrift Heinrich Wölfflin (1924), S. 80.





Abb. 25, 26. Engel. Von den Chorschranken, Hildesheim, St. Michael.



sie durch den gleichen historischen Vorgang einer Hinwendung zur Welt des Diesseitigen erklären zu können, wie er etwa der Kunst eines Jan van Eyk zugrunde liegt. Es handelt sich auch keinesfalls nur um graduelle Unterschiede, um ein bloßes Mehr an Beobachtung in der späteren Zeit oder um ein Fortfallen älterer „idealistischer" Forderungen. Die früh- und hochgotische Einstellung zu „Natur", zur Welt des Sichtbaren ist von der des späten Mittelalters in ihren letzten Tiefen verschieden.

Man muß zunächst den formalen Prozeß der künstlerischen Gestaltung verstehen lernen, denn hier schon trennt sich die Einstellung der Zeit um 1200 von der um 1400 und 1500. Die ältere Zeit geht von der Linie aus, von der Linie als Umriß in der Zeichnung, von der Linie als Achse plastischer Bewegung bei der Formung des dreidimensionalen Körpers in der Skulptur. Das Erlebnis des Mimischen geht vom Inneren der Gebärde aus, von dem was an ihr Bewegung, nicht von dem, was an ihr Oberfläche ist. Und Bewegung ist eben der Kern der Form, das Eindimensionale, die Linie, die den Blick führt, freilich durch den Raum führt, die ihn zu einer Bewegung zwingt, deren Charakter wir, wenn die Kontraste entsprechend gruppiert sind, als einen spezifischen erleben. Auch das Gewand hat um 1200 seine Mimik; aber nicht als Fläche, sondern als Falte: Fallen und Stauung, Spannung und Lockerung.

Das späte Mittelalter kennt dagegen außer dem Ausgehen von der Linie auch das Ausgehen von der Oberfläche der plastischen Form und ihren spezifischen Eigenschaften, die nicht bewegungsmäßig erlebt, sondern als ruhend beobachtet werden. Zu dem Erlebnis des Mimischen tritt das Erlebnis der Erscheinung. Bewegung ist das Sichentwickelnde, Erscheinung das in der Fläche Verharrende. Und war die Menschengestaltung des 12. und 13. Jahrhunderts daher noch nicht auf die absolut unveränderlichen Züge des Menschen gerichtet, das individuelle Porträt im modernen Sinne, so ist die der Epoche nach 1350 nun gerade bestrebt, zu scheiden, was im seelischen Ausdruck habituelles Wesen des Menschen und was nur Ausfluß seines momentanen Gemütszustandes ist. Die Summe der Oberflächenmerkmale kennzeichnet das Dauernde der Erscheinung. Und Erscheinung als das, was dem Menschen ein Gegenüber ist, ist zugleich eine Totalität in einem neuartigen Sinne. Nicht mehr der mimisch erlebte, daher isolierte Mensch ist Gegenstand spätmittelalterlicher Kunst, sondern zugleich die ganze Welt der farbigen Erscheinung um ihn. Die einfache Tatsache, daß Landschaft und Stilleben, Darstellung von Beleuchtungsphänomenen und Raumverkürzungen im 13. Jahrhundert noch nicht darstellenswert sind, sondern — wenigstens im Norden — erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, erweist, daß die eigentliche Entdeckung der Welt des Sichtbaren um ihrer selbst willen nicht eine Tat des hohen, sondern des späten Mittelalters war. Von der Antithese: Idealismus—Naturalismus allein ausgehend, wird man freilich zu einem Verständnis der völlig anderen künstlerischen Bildungsprozesse, die der Kathedralskulptur des 13. Jahrhunderts zugrunde liegen, niemals gelangen können.

Naturbeobachtung im Sinne der Renaissance setzt eine Dimensionierung der Welt des Sichtbaren voraus, die dem frühen und hohen Mittelalter nicht gegeben

war. Es ist ein Anderes, ob man die Welt von der blickführenden Linie aus erlebt oder von der ruhenden, blicksammelnden Fläche. Auch die Architekturentwicklung wird von diesem Gegensatze bestimmt. War das von schmalen, blickleitend sich verzweigenden Dienstbündeln aus entwickelte Rippenkreuzgewölbe nur Linienverschneidung, so ist das spätgotische Netz- und Sterngewölbe ruhendes Muster der Fläche. Auf anderem Boden erwuchs die Baukunst der Renaissance, die nun vollends den Raum nicht von der laufenden Linie, sondern von dem Ausgebreitetes zusammenhaltenden, durch rhythmische Ordnung der Tiefenbeziehungen in sich gefestigten Wandrelief aus organisiert.

Mittelalterliche Kunst ist nur zu verstehen, wenn man sie von einem Bewußtsein aus begreift, dem das bloße Sichgegenüber- und Außersichhaben einer materiellen oder geistigen Welt vollständig fremd ist. Es fehlt ja gänzlich der feste Standpunkt außerhalb, der Standpunkt des auf sich gestellten Individuums, wie er später im Glaubensakt der Reformation im zentralperspektivischen Sehakt der Renaissancemalerei oder im Handeln des Principe der Macchiavellischen Staatslehre in gleicher Weise hervortritt. Unvorstellbar ist eine bewußte Isolierung des Einzelnen in individuellen Stellungnahmen, sei es zur Welt des Diesseitigen oder zur Welt des Jenseitigen. Das Individuum steht in Verbänden, durch die alle Beziehungen zu Wertregionen irgendwelcher Art von vornherein überpersönlich geregelt sind. Undenkbar ist, daß sich bei solcher Grundeinstellung der Begriff der künstlerischen Wahrheit auf die Naturbeobachtung und Naturerfahrung des Einzelnen zu gründen vermöchte. Wenn man begreift, daß die Welt als Erscheinung, als bloße Gegebenheit, die man objektiv und nach allen Richtungen durchmessen und durchforschen kann, als notwendiges Korrelat verlangt das Individuum, dem sie erscheint, dem sie in dieser Weise gegeben ist, und zwar das isolierte, freie, alles Gegebene auf sich beziehende und von sich aus durchdringende Individuum, dann muß es deutlich hervortreten, daß die Hypostasierung einer naturalistischen, nach Dvořák „individuell-rezeptiven“ Kunstgesinnung für das hohe Mittelalter nichts als eine Verfälschung des Geistes dieser Epoche bedeutete.

So ist nun auch jene bedeutsame Stilwandlung im 12. Jahrhundert, die uns an allen Orten immer wieder als fundamentale historische Tatsache entgegentritt, etwas völlig Anderes als eine naturalistische Wendung. Daß uns die Schöpfungen des späten 12. und vollends des 13. Jahrhunderts naturnäher scheinen als Älteres, das ist eine Sache für sich und hat nichts mit dem Wesen des historischen Vorgangs zu tun, den wir nicht von unseren vagen Vorstellungen von Naturwahrheit aus messen und interpretieren dürfen. Diese Wandlung im Zwölften bedeutet freilich im Verhältnis zu Frühmittelalterlichem eine sehr neue Festigung der Welt und des Menschen, aber diese Festigung vollzieht sich noch nicht in Beziehung zu einem festen Beobachterstandpunkt des Einzelnen außerhalb. So organisiert der neue Gestaltenraum, die Figurenbühne in der im ersten Abschnitt dieses Aufsatzes eingehend analysierten Reliefform etwa der Hadelinschreinreliefs im Vergleich mit Älteren erscheinen mag, von einem den individuellen Standpunkt des Beschauers der Szene gesetzmäßig wider-

spiegelnden zentralperspektivischen Fluchtpunkt ist noch nicht die Rede. Ebenso ist die neue Mimik der menschlichen Gestalt nur von einem in ihr selber ruhenden Zentrum entwickelt, nicht aber von einem Beschauerstandpunkt außerhalb beobachtet.

Freilich, daß dieses innere Zentrum gefunden ist, daß die einzelne Gestalt gleichsam den Schnittpunkt der Koordinaten ihres räumlichen, leiblichen und geistigen Daseins in sich trägt, ist schon etwas unendlich Wichtiges und für alle Standpunktsentwicklung der Folgezeit überhaupt erst Voraussetzung. Die frühmittelalterliche Welt, wie sie uns etwa in den Reichenauer Miniaturen oder den Hildesheimer Reliefs der ottonischen Zeit entgegentritt, war eine fließende, grenzenlose gewesen, in der sich nur stoßweise Geformtes, Beherrschtes verdichtete, Alle Gestalt und Gebärde wirkte als Ausfluß einer allgemeinen, unpersönlichen, dem Einzelnen als solchen transzendenten Macht. Jeder Bewegung wuchs ihre innere Energie und Bedeutung von außen zu, indem sie auf abstrakte, die Einzelfigur von außen ergreifende, nicht aus ihr sich organisch entwickelnde Bewegungskurven und Bewegungsachsen gespannt war. Der starre Blick der Augen war nicht Ausdruck individueller Gemütsbewegung, sondern von überpersönlichen Kräften gebannt, die aus Unendlichem und in Unendliches zu wirken schienen. Es gab kein Gesetz der Gestalt in sich, sie schien getragen von Kräften, die über sie hinweg ins Leere weiter wirkten, es gab keine Statik im Bildraum und im Relief, kein eigenplastisches Leben vor der Fläche. Und wenn nun alles das im Laufe des 12. Jahrhunderts anders wird, wenn die Bildform in dreidimensionaler Tektonik sich ordnet und abschließt, die Bewegung der Körper von eigenen Zentren aus dirigiert scheint, Ausdruck besonderen, einzelnen Seelenlebens wird, so ist dieser Vorgang für die Entstehung der modernen Kunst nicht minder bedeutsam, für das Herauswachsen moderner Geisteskultur nicht minder symptomatisch als irgendeiner der Folgezeit. Nur früher ist er, notwendig früher, weil notwendige Grundlage aller folgenden. Hier vollzieht sich eine Festigung der Welt, etwa der Sichtbarkeitswelt in ihren drei Dimensionen und eine Festigung des Individuums als besonderer geistiger Aktivität, die nicht nur vom frühen Mittelalter, sondern auch von der Antike aus neu war, die aber in dem Weltbilde des Renaissanceindividualismus durchaus vorausgesetzt ist. Ehe sich der Mensch als Mittelpunkt der ihm gegebenen Welt, als Ausgangspunkt seiner Leistungen, als in Rezeption und Produktion alles auf sich beziehendes Zentrum anzusehen vermochte, mußte er zunächst einmal sein eigenes Zentrum gefunden haben, den Pol, aus dem er seine geistigen Regungen sich entfalten sah, und in dem sich nachher alle sein Verhältnis zur Welt konstituierenden Blick- und Aktionsstrahlen schneiden sollten. Vorläufig aber wurde dieses Verhältnis zur Welt noch von überpersönlichen Beziehungen bestimmt, die Welt der Kirche gab dem hochmittelalterlichen Weltbilde noch das Gerüst und dem Sein des Individuums die Orientierung. Aber schon nicht mehr seinem persönlichen Sosein. Im Schoße des mittelalterlichen Weltgebäudes regten sich bereits leise die Kräfte, die es nachher zerstören und überwinden sollten.

BESPRECHUNGEN

MAX J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer. 171 S. mit 111 Abbildungen. 8⁰. Berlin o. J. (1923).

Die gesteigerte Aufmerksamkeit, welche sich in der kunstgeschichtlichen Literatur der Gegenwart den älteren deutschen Meistern zugewandt hat, ist auch der Erkenntnis von Altdorfers Leben und Werken günstig gewesen. Die heutige Zeit hat diesen Künstler allerdings nicht „entdeckt". Schon vor mehr als drei Jahrzehnten ist eine erste Monographie Friedländers über ihn erschienen, welche den Stand der damaligen Forschung erschöpfend zusammenfaßt. Aber die Einzeluntersuchungen sind seitdem weitergegangen, und zwei selbständige neue Darstellungen in Buchform sind in der auf den Krieg gefolgten Zeit, bald nacheinander, dem Regensburger Meister gewidmet worden. Unter diesen Umständen lag es nahe, daß auch der erste Bearbeiter des Themas sich aufs neue zum Worte meldete. Er hat dies nicht in der Form einer Umarbeitung seines Jugendwerks getan, sondern statt dessen ein völlig neues Buch geschrieben, das ihm ermöglichte, auf Grund der Erfahrungen, die auch er in der Zwischenzeit zu sammeln nicht müde geworden war, an seinen Gegenstand in vollkommener Freiheit wie ehedem heranzutreten.

Gegenüber einer solchen Aufgabe sieht sich der Autor in der Regel in eine nicht ganz einfache Lage versetzt, insofern sich mit den zunächst gegebenen biographischen oder statistischen Zwecken weitergehende Gesichtspunkte geschichtlicher oder ästhetischer Natur zu verbinden pflegen, die der Kontinuität des Ganzen entgegenwirken. Der so gegebenen Schwierigkeiten ist F. in der Weise Herr geworden, daß er, ohne auf eine „chronologische Darlegung von Leben und Tätigkeit des Künstlers zu verzichten, doch innerhalb derselben die geeigneten Momente wahrgenommen hat, um gewisse formell oder ideell zusammengehörige Gegenstände, wie etwa die Fragen nach der Herleitung seines zeichnerischen oder malerischen Stils, nach seiner Stellung zu den verschiedenen Aufgabenkreisen, sei es der Baukunst, sei es der nachahmenden Künste, in geschlossener Form zur Darstellung zu bringen. Geschehen ist das in drei Hauptabschnitten, deren erster die Zeit der frühen Meisterjahre zwischen 1505 und 1511 umfaßt, während ein zweiter von 1511 bis 1519, ein dritter von da an bis zum Tode des Künstlers im Jahre 1538 reicht.

Von der kritisch-wissenschaftlichen Durchführung der in Rede stehenden Arbeit könnte es beinahe überflüssig scheinen, etwas zu sagen. Wir sind in dieser Hinsicht von dem Verfasser gewohnt, nur das Beste, Durchdachteste und Zuverlässigste zu erhalten, und wir werden auch in diesem Falle nicht enttäuscht. Keine Laune, keine vorgefaßte Meinung stört die gleichmäßig objektive Sichtung der Materie. Die einleuchtende Folge, in der sich die nicht leicht zu übersehende Masse der Bilddrucke ordnet, wie nicht minder die Behandlung die den Malerwerken zuteil geworden ist, lassen ohne weiteres den durch beständige unmittelbare Anschauung gefestigten Kenner und Beurteiler wahrnehmen. Wir folgen, in Kürze referierend, dem Inhalt der drei erwähnten Abschnitte des Buchs.

Über Altdorfers Jugendentwicklung sind keine authentischen Mitteilungen vorhanden. Charakteristische Merkmale seines Formensinnes und seiner handwerklichen Gepflogenheiten lassen aber einen Zusammenhang mit jener bayerisch-österreichischen Gruppe von Schulen oder Werkstätten vermuten, deren gemeinsame Tendenzen man sich gewöhnt hat, unter dem Stichwort „Donaustil" zusammenzufassen. Die früher verbreitete Meinung, daß der Künstler von Dürer abhänge, hat F. schon in seiner ersten Schrift als unhaltbar erwiesen. Er wendet sich auch jetzt mit eingehender Begründung dagegen; selbst ein Vorgang wie die Herübernahme der Hauptfigur in einem der frühesten Altdorferschen Gemälde, der Stigmatisation des hl. Franziskus von 1509, aus einem Holzschnitt Dürers kann nur dazu dienen, die Verschiedenheit beider Naturen schon in den grundlegenden Zügen ihrer Formanschauung aufzuzeigen. Zugunsten einer gegenteiligen Ansicht erhebt sich heute wohl keine Stimme mehr. Die sprunghaft intuitive, am malerischen Eindruck des Äußeren haftende Lösung der künstlerischen Aufgabe, wie sie Altdorfers Art ist, steht zu der von innen nach außen durchdringenden, logisch aufbauenden Methode Dürers in der Tat in einem unvereinbaren Gegensatz. Nur in der Bestimmtheit, mit der dieser Gegensatz empfunden wird, dürften Gradunterschiede möglich sein, und gewisse Abweichungen unseres Künstlers von seiner gewohnten Manier zu Dürer hin, oder auch weitere unmittelbare Entlehnungen von diesem, die sich bis in seine höheren Lebensjahre fortsetzen, lassen es rätlich erscheinen, den Begriff der Unabhängigkeit in diesem Falle nicht zu weit zu spannen. Auf eine erneute

Anleihe in späterer Zeit wird von F. selbst bei Gelegenheit zweier Madonnenbildchen in Wien und in Budapest aufmerksam gemacht. Läßt man vollends das Bindende zwischen beiden Meistern nicht nur in der wörtlichen Aneignung einzelner Motive, sondern auch in einer weiteren Ideengemeinschaft gelten, die in den allgemeinen Zügen der Bildgestaltung sichtbar wird, so wächst sich der Umkreis dieser Beziehungen noch um einiges weiter aus. So weist das Gemälde der auf Wolken thronenden Maria in der Pinakothek mit seiner Raumdisposition, die aus einer himmlischen Region den Blick auf die unten liegende Erde öffnet, einen Gedanken auf, der sich in dieser Prägnanz in der zeitgenössischen Kunst doch wohl nur noch einmal, in dem Allerheiligenbilde Dürers vorfindet. Man ist ebenso nicht ohne Grund versucht, in dem perspektivischen Gesamtbilde, das die Lokalität in dem Frühwerk der Geburt Christi in Bremen darbietet, wie auch F. anerkennt, einen Anklang an Dürers ,,Weihnachten" zu vernehmen. Und sicher ist die köstliche Landschaft, welche den Hintergrund der Berliner ,,hl. Familie am Brunnen" ziert, nicht ohne eingehende Seitenblicke auf Dürers frühe Kupferstiche entstanden.

Ähnliches findet sich auch in Altdorfers graphischer Hervorbringung. Eine, obschon auch mehr gefühlsmäßig als konkret nachbildende Anlehnung an Dürer dürfte sogar nicht selten bei ihm da zugrunde liegen, wo er in erzählender Darstellung seine Figuren mit architektonischen Hintergründen versieht oder einrahmt. Ich nenne, um nur wenige Beispiele anzuführen, aus den Holzschnitten die Enthauptung des Täufers von 1512 (Sch. 53), Josua und Kaleb (Sch. 42), den Beter vor dem Thron der Jungfrau (Sch. 50) und namentlich das Hauptblatt der hl. Familie in der Kapelle (Sch. 47), das von F. auf die Zeit um 1520 datiert wird. Diese und andere mehr führen, auf den Bildorganismus angesehen, doch immer wieder auf das Vorbild Dürers, insonderheit das Marienleben und die nach diesem folgende Holzschnittproduktion des Meisters zurück. Von anderem später. Ich möchte diese Beobachtungen nur als harmlose Floskeln anfügen, die an dem wesentlichen Ergebnis von Friedländers Darlegungen nichts zu ändern bestimmt sind. Sind hier Berührungen zwischen den beiden Künstlern vorhanden, so gleichen sie verwehten Samenkörnern, die aus dem Grundstück des einen in das des anderen hinübergeflogen sind; immerhin aber bekunden sie die suggestive Macht, in welcher Dürers Formgewalt selbst diesen ausgesprochenen ,,Autisten" dauernd beschäftigt hat.

Den für die Entwicklung des Malers Altdorfer wichtigsten Lebensabschnitt umfaßt der zweite Teil (1511—19), alles in allem eine Zeit der zunehmenden Anteilnahme an Aufgaben einer bewegten und auch mit wachsenden räumlichen Ausmessungen rechnenden Figurendarstellung. Schon der Wechsel, den der vermutlich von der Brief- oder Buchmalerei ausgegangene Meister zur selben Zeit in seiner graphischen Kunst vollzieht, indem er vom Kupferstich zu dem flexibleren Material des Holzschnittes übergeht, zeigt diesen Aufstieg an. Eine Abschweifung in das Gebiet des Großdekorativen, die durch die Flügelaltäre in und bei Regensburg und im Stift St. Florian, und allenfalls noch durch eine Folge von sechs an verschiedenen Orten verstreuten Tafeln zur Geschichte des hl. Florianus bezeichnet wird, läßt Altdorfers Vielseitigkeit erkennen, obwohl wir erst seit dem Eintritt einer letzten Epoche, in der er zu der zarter gestimmten Lyrik seiner eigentlichen Phantasiebegabung zurückkehrt, wieder ganz mit dem Herzen bei ihm sind. In dem von F. den genannten zeitlich angereihten Bilde der Geburt Mariae in München hat der Künstler als Maler wie als Poet sich selbst wiedergefunden. Er ist der geborene Schilderer des beschaulichen Lebens. Nichts gelingt ihm so, wie die Szenen der Kindheitsgeschichten von Maria und Jesus, die Engelchöre der Christnacht, das himmlische Kind in der Pflege der Eltern und kurz jene andächtige Versenkung in die von Ewigkeit gefaßten göttlichen Ratschlüsse, wie sie auch die volkstümliche Frömmigkeit der Zeit in ihren Sprüchen und Liedern aufweist. Aber nicht in hohen Worten, sondern in der Niedrigkeit des armen Lebens findet er die Perlen der Dichtung, die aus der Tiefe seines Helldunkels leuchten, und im kleinsten Umkreis wird ihm ihre Sprache laut. Denn — und das ist der Punkt, auf den auch Friedländer nachdrücklich den Finger legt, er ist Kleinmeister im eigentlichen Sinn des Wortes, Meister der kleinen Formate in Malerei, Zeichnung und graphischen Künsten jeder Art, aber auch Meister einer Formkunst, die im kleinen Großes vollbringt.

Das fabelhafteste Erzeugnis seiner Malerkunst, soweit sie eben Kabinettmalerei geworden ist, sieht F. mit allen, die sich seit den Tagen der Frühromantiker mit dem Meister beschäftigt haben, in dem für Herzog Wilhelm IV. von Bayern entstandenen Bilde der Schlacht von Arbela, einer Schöpfung, die allen vernünftigen Sinn des Bildorganischen verleugnet, und doch zu einem Wunderwerk jenes mikroskopischen

Sehvermögens geworden ist, in dem Altdorfer unübertroffen in seiner Zeit dasteht. Es liegt in der Natur der Sache, daß im Anschluß daran auch das Verhältnis des Künstlers zu den Nürnberger Kleinmeistern, an die man ja bei diesem Wort zunächst zu denken pflegt, eingehende Erörterung findet, sowohl in dem, was ihn von diesen trennt, als in dem, was ihn geistig mit ihnen verbindet. Im Grunde ist und bleibt er auch bei diesem Vergleich er selbst, und es ist ein elementarer Drang, ein ,,Ruf der eigenen Natur", wie ihn F. nennt, der ihn zuletzt zum ausschließlichen Miniaturisten werden läßt. Im übrigen scheinen auch ,,äußere Wünsche" hinzugetreten zu sein.

Ein Trieb zu bildnerischer Tätigkeit in kleinem und kleinstem Maßstab ist in dieser Periode der deutschen Kunst tief in dem Empfinden der Allgemeinheit eingewurzelt, wenn auch nicht leicht zu sagen ist, woher er kommt. Auch F. hat diese Frage nicht weiter verfolgt. Trotz einer gewissen Vorliebe für antike Stoffe, welche die Kunst der sogenannten Kleinmeister bekundet, hat doch die humanistische Zeitstimmung damit nichts zu tun. Eher könnte ich mir denken, wird wohl einmal zu untersuchen sein, inwieweit etwa die absterbende Gotik, nachdem sie ihre hohen Aufgaben vollbracht hat, in dieser Kunst der kleinen Werte ihr Ende findet.

Auch in jenem Wirkungsbereiche, den der Künstler in einer seltenen berufsmäßigen Verbindung mit dem Malerhandwerk beherrscht hat, der Baukunst, hat der Kleinmeister das Wort. Aus einer im eigentlichen Sinne monumentalen Anschauung sind wenigstens jene Architekturen nicht hervorgegangen, die zahlreiche Hintergründe seiner Gemälde oder Bilddrucke, obschon oft in sehr geschmackvoller Silhouette ausfüllen, am wenigsten die großen Prunkbauten im Renaissancestil in der Münchener Geschichte der Susanna und der Berliner Allegorie der Hoffart. F. neigt darum auch, und gewiß mit Recht dazu, das Amt des Stadtbaumeisters, das Altdorfer im Jahre 1526 in Regensburg übernimmt, in der Weise zu verstehen, daß er Leiter, aber nicht ausführender Werkmeister des obrigkeitlichen Bauwesens geworden ist. Was aber seine Kenntnisse in der Architektur betrifft, die sich immerhin auch dann noch respektabel genug ausnehmen, glaube ich — hierin von dem Verfasser abweichend — annehmen zu dürfen, daß er sie nicht sowohl der Renaissance als vielmehr der Überlieferung des alteinheimischen Hüttenwesens verdankt. So manche reizvolle Einzelheiten seiner Gemälde und graphischen Kompositionen, vor allem aber die stilgerechten Raumschöpfungen des gotischen Gewölbebaues, wie sie am eindrucksvollsten in die Münchener Mariengeburt und in den Holzschnitt der hl. Familie in der Kapelle übergegangen sind, zeigen ein mehr als dilettantisches Wissen und lassen es nicht undenkbar erscheinen, daß etwas von dem ,,Grunde der rechten Geometrey", dessen Geheimnis ja schon im 15. Jahrhundert — man denke gerade in Regensburg an das Fialen-Büchlein des Mathias Roritzer — nicht mehr streng bewahrt gewesen ist, auch bis zu dem gelehrten Maler und Ratsherrn durchgedrungen sei. Mit Eleganz hat Altdorfer allerdings in seinen Vorlegeblättern für Goldschmiede und Bauschreiner auch die neuen italienischen Muster verarbeitet, aber doch zeigt er bei anderen Anlässen, die es mit Schmuckform zu tun haben, daß er sich auch in diesem engeren Gebiet noch keineswegs von der Gotik losgesagt hat; ich möchte hier namentlich auf die gemischten Stilformen der zwei Brunnen in den mehrerwähnten Bildern der hl. Familie, dem Holzschnitt von 1520 und dem Gemälde der Berliner Galerie verweisen. Er geht darin wieder mit DürerHand in Hand, an dessen bekannte, gleichfalls aus alt und neu zusammengeflossene Ornamentik — Marienleben und Ehrenpforte — gerade die beiden Brunnenanlagen lebhaft erinnern.

Mit einem Charakterbilde des Künstlers, wie es sich aus der systematischen Übersicht seiner Tätigkeit ergibt, schließt der Verfasser seine Arbeit ab.

Das Entscheidende ist ihm, daß Altdorfer in erster Linie ,,Erzähler" und dann erst ,,Bildner" ist. Also ist es die Erscheinung, von der er ausgeht und nicht das Formgesetz, das hinter ihr liegt. Daher denn auch, wie F. weiterhin hervorhebt, seine Zurückhaltung gegenüber dem zentralen Problem der Renaissance, der Normalgestalt des Menschen, und seine Hinneigung zu einem malerisch angeschauten Weltbilde, in dem der Mensch nicht mehr der Beherrscher, sondern nur eben ein Glied neben anderen ist. Damit ist ebenso gegeben, daß es nicht Menschenwerk oder -schicksal ist, was in der Seele des Künstlers die Lust zu bildnerischer Tätigkeit erweckt, auch wenn er menschliches Handeln schildern will, sondern die bunte, ewig wechselnde Folie des kosmischen Lebens, das den Menschen trägt, und von dem er abhängt. Dieser Kosmos aber ist ihm gegenwärtig im Landschaftsbilde, und in diesem ist er bahnbrechend

vorangegangen. Nicht in der Malerei der Landschaft überhaupt. Eine solche hat es, wie F. schon in seiner ersten Schrift hervorgehoben hat, gegeben, lange bevor es Landschaftsgemälde gab. Das Neue bei Altdorfer ist, daß ihm das Bild der Welt mit allem, was darinnen ist, mit Erde, Meer und Berg, mit Tal und Wald und Feld nicht nur, wie den Niederländern, als Bühnenbild geläufig ist, auf dem sich Vorgänge aus Sage und Geschichte oder aus freier Dichtung abspielen, sondern daß es ihm darstellungsfähig erscheint um seiner selbst willen, als reines Sein, ohne irgendeine andere Zweckbestimmung. Hier spricht der Genius des Künstlers unmittelbar zu uns, und treffend hat der Verfasser darauf hingewiesen, wie sich auch in der Auswahl des Gegenständlichen — man denke an den Laubwald auf dem Münchener Bildchen des hl. Georg, oder das Motiv der Holzbrücke auf dem im Besitz von Julius Boehler befindlichen Gemälde — ein Nahekommen an die Natur verrät, das unerhört für seine Zeit und unüberboten auch durch spätere Entwicklungsformen ist. Wiederholt kommt F. auf diesen wichtigen Bestandteil in dem Werk des Meisters zurück, wobei auch den seltenen acht landschaftlichen Radierungen Altdorfers der entsprechende Platz eingeräumt ist.

Diesem naiven Realismus hält in dem Künstler eine Einbildungskraft die Wage, die ihn dennoch weit über alle sicht- oder greifbare Tatsächlichkeit hinaushebt. „Wer nur die Wahrheit sieht, hat ausgelebt.“ Dieses Dichterwort zu illustrieren werden wenige unter den Meistern unserer nationalen Kunst geeigneter sein als Altdorfer, dem letzten Endes doch das Bild und nicht der Gegenstand die Hauptsache ist. Das Bild, wie er es sieht. Es ist das „Wunderbare“, wie F. es bezeichnet, und ein ganz ursprünglicher, um nicht zu sagen kindlich gesinnter Wunderglaube, was die eigentliche Lebensmitte seines künstlerischen Schaffens ausmacht, gespenstisch-traumhaft bald, und bald in heiterer Bindung des Lichtes und der Farben spielend, unbeschwert von jeder Sorge um das, was nach gewöhnlichem Verstande darin willkürlich oder flatterhaft erscheinen mag. Auch für den Ausdruck des Höchsten, des Göttlichen, sucht er nicht nach einer gereinigten, geklärten Form; fühlbarer als in einer solchen ist es ihm in der Verschleierung des Unaufgeschlossenen, des Dunklen, Ahnungsvollen gegenwärtig.

Was uns der Verfasser damit schildert, ist ein vollendeter romantischer Typus. F. trägt zwar, in begreiflicher Abneigung gegen alle Trivialitäten, Bedenken, das oft mißbrauchte Prädikat auf seinen Helden anzuwenden. Allein wenn wir den Begriff des Romantischen schlechthin in seinem ersten und ursprünglichen Sinne nehmen, so ist er doch vielleicht auch hier nicht am falschen Ort. Den Brüdern Schlegel wie der idealistischen Philosophie des 19. Jahrhunderts hat er grundsätzlich nie etwas anderes bedeutet, als einen von Phantasie durchaus beherrschten dichterischen oder künstlerischen Subjektivismus. Damit kann dieses Prädikat allerdings zum Deckmantel auch von solchen Eigenschaften werden, die nicht durchaus eine Tugend sind. Allein ich glaube, es erleidet keinen Mißbrauch in einem Falle wie dem hier gegebenen, wenn es darauf ankommt, einer reinen und starken schöpferischen Originalität den ihr gebührenden geschichtlichen Rang einzuräumen. WEIZSÄCKER.

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg — Niederländer, herausgegeben von Gustav Pauli, 1924. VIII. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft.

In der abgeschwollenen, aber immer noch kräftigen Flut der deutschen Kunstpublikationen findet der Kunstfreund selten die befriedigende Lösung einer klar erkannten Aufgabe, selten auch Erwünschtes und Erschöpfendes. Zumeist wird mit einigen Proben der Rahm abgeschöpft oder dasselbe wieder und wieder gezeigt. Gegen Popularisierung wäre nichts einzuwenden, wenn wenigstens die Wirkung davon zu spüren wäre. Mit gesteigertem Eifer haben die Verleger sich in den letzten Jahren auf deutsche Skulpturen, auf Holzschnitte und Zeichnungen gestürzt. Und das Ergebnis? — Der Besuch der Museen, namentlich der Kupferstichkabinette, ist eher zurückgegangen als gestiegen. Was erwirken die Veröffentlichungen, wenn sie nicht einmal die Neigung und Lust zu den Originalen steigern?

Die Verleger, die gegen den Strom umfassende und „schwere“ Publikationen unternehmen in Verbindung mit Gelehrten, die sich ihrer Verantwortlichkeit bewußt sind, sollten von der Kritik besser, als es gemeinhin geschieht, unterstützt werden. Solche Erscheinungen haben schwer zu kämpfen gegen die Unlust des übersättigten Publikums und gegen die wirtschaftliche Not. Billige Gefälligkeitsanzeigen werden leider gerade den leichten und oberflächlichen Veröffentlichungen zuteil.

Zu den Unternehmungen, die unentmutigt an ihrem Programm festhalten, gehören die Darbietungen

der Prestel-Gesellschaft. Die fest umgrenzte Aufgabe, Zeichnungen alter Meister aus öffentlichen deutschen Sammlungen systematisch in photomechanischer Faksimilierung herauszugeben, wird ohne Nachlassen der Qualität fortgeführt. Die großen Sammlungen, die in Wien, Berlin, Dresden und München, waren einigermaßen ausgeschöpft. Die Prestel-Gesellschaft hat die Sammlungen in Weimar, Bremen und Braunschweig publiziert, überall nicht in bequemer Art das Berühmte, Effektvolle herausgesucht, vielmehr mit kunsthistorisch gerichteter Auswählung alles Echte und Beachtenswerte reproduziert. Noch fehlen so reiche Bestände, wie sie in den Museen von Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und in der Bibliothek von Erlangen geboten werden. In Hamburg hat die Gesellschaft ein besonders günstiges Feld gefunden und in dem Direktor der dortigen Kunsthalle einen gewissenhaften und kenntnisreichen Publikator.

Die Sammlung der Zeichnungen in Hamburg ist vergleichsweise wenig bekannt. Georg Ernst Harzen, der Kunsthändler, hat sie zusammengebracht und seiner Vaterstadt hinterlassen. Seitdem ist wenig hinzugekommen. Lichtwark hat so gut wie nichts für die Bereicherung und Zugänglichmachung dieser Sammlung getan. Er hatte genug anderes zu tun. Er war mehr Organisator und Propagandist als Konservator und ließ ungern fremde Gelehrte hineinblicken in die Abteilung, die er vernachlässigt hatte, in der er sich unsicher fühlte. Seitdem Pauli die Kunsthalle verwaltet, sind erhebliche Fortschritte gemacht worden, ist Harzens Vermächtnis zu Ehren gekommen. Die Publikation der Prestel-Gesellschaft, die mit der vorliegenden Mappe begonnen hat, gibt einen Begriff von der hohen Durchschnittsqualität der umfangreichen und vielseitigen Sammlung, zeigt auch, wie eifrig und erfolgreich Pauli das früher wenig beachtete Material durchgearbeitet hat.

Die erste Mappe enthält niederländische, zumeist holländische Zeichnungen. Ich gebe einen Überblick über den Inhalt. Mit wenigen Ausnahmen sind Blätter ausgewählt, die so kostspieliger Reproduktion würdig erscheinen, und die Katalogisierung läßt an kritischer Vorsicht und Sachkunde kaum etwas vermissen.

Unter dem Namen Gerard David ist eine Studie in Silberstift, ein Männerkopf und ein Baum, publiziert, die mich, was den Autornamen betrifft, nicht ganz überzeugt (1), dagegen sind die Zeichnungen von Lucas van Leyden (2) und Pieter Aertsen (3) unzweifelhafte und beachtenswerte Arbeiten von diesen Meistern, die Visierung für ein Glasfenster von Aertsen, mit der Jahreszahl 1563, übrigens von Sievers in seinem Buch über den Maler bereits erwähnt und anerkannt. Über die auch topographisch interessante Ansicht von Florenz, eine Zeichnung von Hendrick von Cleve, hat Pauli in der Zeitschr. f. b. Kst. (1920) geschrieben (4). Namentlich baugeschichtlich ein wertvolles Dokument ist die Aufnahme des Chors der Peterskirche in Rom von einem Niederländer aus der Zeit um 1560 (5). Der „Rubens", ein Frauenkopf, zweimal in Seitenansicht, mag des großen Meisters nicht ganz würdig erscheinen (6). Dagegen gehört der „van Dyck" (7), die Gefangennahme Christi, zu den bedeutendsten Zeichnungen des Meisters, aus der Zeit um 1620 mit kalligraphischem Vortrag, nervöser Dramatik, sehniger Körperlichkeit. Das Blatt unter Fyts Namen dürfte nach einem Gemälde ausgeführt sein, es sieht nicht aus wie eine Naturstudie (8). Ausgezeichnet, als eine der schönsten Zeichnungen von Buytewech, bereits abgebildet — von Ad. Goldschmidt im Jahrb. d. pr. Kst. —, die Stube mit zwei Frauen am Kamin (9). Die ähnliche Zeichnung, die Pauli erwähnt, befindet sich jetzt im Berliner Kupferstichkabinett. Der „Esaias van de Velde" (10) ist zweifelhaft und in keinem Falle charakteristisch für den Meister.

Die späteren Holländer sind in guten Beispielen vertreten, doch kennen wir von vielen dieser Maler, z. B. von van Goijen, Zeichnungen in so großer Zahl, daß die Faksimilierung typischer Blätter entbehrlich erscheinen könnte. Echt und einwandfrei sind die Studien, die hier von van Goijen (11, 12, 13), von Molijn (14), von Roghman (25), von Cuyp (27, 28), von Everdingen (29), von Hackaert (32) reproduziert werden. Lehrreich das farbige große Blatt von Cornelis Vroom (15), namentlich weil dieser wenig bekannte Meister auf den jungen Jacob Ruisdael stark gewirkt zu haben scheint. Die breit getuschte farbige Studie von Aart van der Neer (16) läßt die Selbständigkeit dieses bescheidenen und nicht nach Gebühr gewürdigten Malers überraschend hervortreten. Das Blatt mit bewegten Figuren von Brouwer (17) ist um so vollkommener, als echte Zeichnungen von ihm sehr selten vorkommen. Von Rembrandt sind drei Zeichnungen abgebildet (18, 19, 20), die strenge Kritik bestehen werden. Eine davon (19) ist, wie ich glaube zu Unrecht, angegriffen worden. Aus dem weiten Kreise der Rembrandt-Schüler zeigt sich

nicht viel, nur eine leere Landschaft, die wohl richtig dem Furnerius gegeben wird (21) und eine vortreffliche Aktstudie von Backer (22), die Bauch in seinem eben erschienenen Buch über diesen Maler nicht übersehen hat (Nr. 49 in seiner Liste). Die dem Adriaen Ostade zugeschriebene Zeichnung (23) müßte aus der Frühzeit des Haarlemers stammen und erinnert entschieden an Brouwer, die als Isack Ostade publizierte (24) überzeugt nicht ganz. Eine große Flachlandschaft, aufgenommen im Geschmack Philipp Konincks, geht als Arbeit Jan Ruischers (26). Von Jacob Ruisdael zwei Blätter (30, 31), namentlich die Strandansicht, von höchster Qualität. Von Huysum eine Landschaft (35), von Hondecoeter eine licht und frei entworfene Komposition, kämpfende Hähne (34). Die Meister der Genremalerei sind wie überall relativ spärlich vertreten, nur Metsu (33) mit einer sehr tüchtigen Naturstudie und der ältere Frans Mieris (36).

Die Hamburger Sammlung ist so reich, auch an italienischen Zeichnungen, und dem Studium so wenig erschlossen, daß der Fortsetzung dieser Publikation mit ungeduldiger Erwartung entgegengesehen wird.

MAX I. FRIEDLÄNDER.

AUGUST SCHMARSOW. Hubert und Jan van Eyck. Mit 32 Lichtdrucktafeln. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig 1924.

Es ist kennzeichnend für den ungeminderten Anteil der deutschen Forschung an der immer noch brennenden Eyckfrage und ihrer heiß umstrittenen Lösung, daß uns ein Jahr zwei gewichtige Eyckmonographien gebracht hat, die freilich in Methode und Ziel weit auseinandergehen. Nach Friedländer [1]) meldet sich Schmarsow zum Wort. Sein Buch mit 32 vortrefflichen Lichtdrucktafeln der meisten Werke, Karl W. Hiersemann zum 70. Geburtstage gewidmet, bietet dem, der die aus Schmarsows Seminar hervorgegangenen Arbeiten über das Thema kennt [2]) in der Kernfrage, d. h. der Scheidung der Arbeiten beider Brüder, keine sonderliche Überraschung, wenn nicht die, daß viele Bestimmungen Fürbringers trotz der einmütigen Ablehnung, die sie s. Zt. gefunden haben [3]), aufrecht erhalten werden.

Doch das Bild vom Künstlerpaar, das dem noch ungezügelten Temperament des Schülers in seinen Hauptlinien mißriet, gedeiht in des Meisters erfahrener Hand, der von hoher Warte an die Probleme herantritt, Härten beseitigt und es mit reichem Gedankengehalt zu erfüllen weiß, zu eindrucksvoller Gestaltung, die zu erneuter Prüfung auffordert.

Die Darstellung nimmt nach kurzem informierenden Rückblick auf die burgundische Tafelmalerei der vorangegangenen Zeit ihren Ausgang vom Genter Altar. Um von den etwas verschlungenen Pfaden der Untersuchung zunächst einmal auf abgekürztem Wege zum sachlichen Kern der Ergebnisse vorzustoßen, so wird Hubert als der eigentliche Urheber nicht nur der Komposition, sondern im wesentlichen auch ihrer Ausführung gefeiert.

Jan werden als selbständigen Anteil lediglich das erste Menschenpaar, ihre Rückseiten und die Grisailles der beiden Johannes zwischen dem Stifterpaar zugebilligt; im übrigen nur eine farbige Überholung oder Ergänzung der musizierenden Engel auf der Innenseite, außen der Verkündigung. Diese Aufteilung gründet sich einmal auf gewisse Diskrepanzen in Komposition und Auffassung, die Sch. herauszuhören meint, und der vorweggenommenen Fiktion künstlerischer und Temperamentsunterschiede zwischen beiden Brüdern. Den von Hubert als bildnerisch entworfenen und begonnenen Schrein, vollendet der auf Wirklichkeitsmalerei erpichte jüngere Bruder in einem dem ursprünglichen künstlerischen Plan fremden und abträglichen illusionistischen Sinne.

Ist die Zuschreibung des ersten Menschenpaares und ihrer Rückseiten an Jan kaum umstritten, so glaubt Verf. für die Autorschaft Huberts am unteren Teil des Altars eine Stütze an den kostümlichen und ikonographischen Ermittlungen des Referenten zu finden. Der lange Sackärmel des Stifters gehört normalerweise dem Anfang der 20er Jahre an, das jugendliche Bildnis Philipps des Guten, das ich an

[1]) Max I. Friedländer, Die van Eyck, Petrus Cristus. Paul Cassirer 1924.

[2]) Hermann Fürbringer, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars der Brüder van Eyck (auf dem Gebiete der Malerei). Inaug.-Diss. Leipzig 1914. F. Rudolf Uebe, Skulpturennachahmung auf niederländischen Altargemälden des 15. Jahrhunderts. Inaug.-Diss. Leipzig 1913. Theodor Grumbt, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars (Tektonik-Plastik). Inaug.-Diss. Greifswald 1920

[3]) Max I. Friedländer, Deutsche Literaturzeitung 1915, S. 105—107, Grete Ring. Kunstchronik 1916, S. 451.

vierter Stelle unter den flandrischen Grafen des Gerechten Richter-Flügels erkannte, weist etwa auf die gleiche Zeit. Die Persönlichkeit Huberts und seiner künstlerischen Entwicklung wird noch greifbarer durch die Zuweisung des Lebensbrunnens, die uns in einer Kopie in Madrid erhalten ist. Durch das hier gleichfalls vom Referenten identifizierte, fast noch knabenhafte Bildnis des Burgunderherzogs Philipps des Guten wird sein Entstehen vor den Genter Altar gerückt. Das bislang als verkürzte Variante des Genter Altars geltende Bild erweist sich so zwangsläufig als dessen Vorstufe, und die Zuweisung an Hubert ist das Nächstliegende. Verf. widmet in richtiger Erkenntnis ihrer Bedeutung dieser Kopie ein besonderes Kapitel und drei Tafeln, und er schließt sich in allen Folgerungen über Ort, Entstehungszeit und Bestimmung meinen Ermittlungen an. Die außer beiläufiger Namensnennung versäumte Quellenangabe — auch sonst läßt das Buch in dieser Hinsicht zu wünschen — sei hier nachgeholt[1]), um den Nichtunterrichteten in die Lage zu versetzen, die eingehende Begründung dieser umstrittenen Bestimmung nachzuprüfen[2]). Meine dem Verf. anscheinend entgangene übereinstimmende Stellungnahme zur Künstlerfrage an anderer Stelle[3]) gewährt eine willkommene Bestätigung für die Richtigkeit unserer gemeinsamen Zuschreibung des Lebensbrunnens an Hubert.

Die Zuweisung der Stifterbildnisse am Lebensbrunnen und Genter Altar an Hubert ermutigt, ihm als Bildnismaler nachzuspüren. Sch. weist ihm die in Kopien erhaltenen Bildnisse der Bonne d'Artois (Berlin) und der Jacobäa von Bayern (Kopenhagen) zu, den Nelkenmann in Berlin und unter Vorbehalt das Hermannstädter Bildnis. Nach dem Stil und Kostüm dürften alle diese Bilder in der Tat noch zu Huberts Lebzeiten entstanden sein, also vor 1426, doch stimmt, sollte man meinen, der weitgetriebene Naturalismus des Nelkenmannes nach Sch.s Theorie eher zu der Illusionsmalerei Jans.

Es scheint eine Hauptgefahr bei Stellungnahme zum Hubert-Jan-Problem in einer einseitigen Parteinahme für einen der beiden zu liegen. Glauben wir, daß die Auffassung von Huberts Persönlichkeit und seinem Anteil an der Kunst der van Eyck, zu der Sch.s Untersuchung gelangt, im wesentlichen in der Richtung einer endgültigen Klärung dieser Frage liegt, so vermag die in dieser Hinsicht wenig erschöpfende Darstellung nicht im gleichen Maße dem Künstlertum Jans und seinen Werken gerecht zu werden. Die Zuweisungen und zeitliche Anordnung seiner Bilder, die nach kompositionellen Gesichtspunkten geordnet besprochen werden, gehen von einer kaum aufrechtzuerhaltenden Annahme aus. Es ist die, daß Jan vor dem Genter Altar noch ganz im Stil der Miniaturmalerei befangen bleibt und erst unter dem Einfluß von Huberts künstlerischer Tat in St. Bavo zur inneren Reife gelangt. Widerspricht dem schon einigermaßen Jans 1422 bis 1424 nachweisliche Tätigkeit bei der Ausmalung der Schlösser Johanns ohne Mitleid, so zeugt auch ein erhaltenes Bild, die Rollinmadonna, dagegen, die Sch. unter Jans reifste Werke reiht in die Nähe der 1435 datierten Palamadonna. Doch das Pariser Bild ist aus kostümlichen Gründen vor das Ende des Genter Altars zu rücken und zwar vermutlich geraume Zeit[4]). Denn die übereinstimmende pfannkuchenartig breite Ärmelbildung des Stifters und der Hintergrundsfiguren bilden im Entwicklungsgang des Ärmels die Vorstufe zu dem verengten und verkürzten „Beutelärmel", wie ihn die Bürger auf dem Straßenbilde des Genter Altars tragen. Die Forschung wird sich mit dieser unabweislichen Aussage der Kostüme abzufinden haben, die hier viel zwingender ist als bei der Datierung des Jodocus auf Grund des nur einmaligen Vorkommens eines Ärmels. Bei einer Stilscheidung der Hände am Genter Altar wird dieses gleichzeitig entstandene Werk, wenn anders es von Jan herrührt, in erster Linie zu berücksichtigen sein, ebenso wie der Lebensbrunnen von 1420 als Votsrufe und es trägt nicht eben zur Erleichterung des Problems bei, daß die Madonnen beider zeitlich einander offenbar sehr nahestehenden Bilder in Typus und Stellung große Verwandtschaft zeigen.

[1]) Paul Post, Der Stifter des Lebensbrunnens der van Eyck. Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen, 1922, S. 120ff.

[2]) Friedländers Haupteinwand gegen die Bestimmung Philipps des Guten gründet sich auf ein Mißverständnis. Als Johann ohne Furcht sprechen Six und der Ref. übereinstimmend nicht „den obersten Herren in der Reihe" der beiden anderen Herzöge an, sondern den barhäuptig am Schluß der ganzen Gruppe Knienden. Friedländer a. a. O. S. 119f.

[3]) Post, Neues vom Madrider Lebensbrunnen der van Eyck. Sitzungsbericht der Berl. Kunstgesch. Gesellschaft. Kunstchronik 1921/22, S. 368.

[4]) Post, Verhältnis der Turin-Mailänder Gebetbücher zum Genter Altar. Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1919, S. 188f.

Auf die wichtigen Fragen, die das Gebetbuch des Grafen Wilhelm von Holland stellt, wird ein klarer und erschöpfender Bescheid vermißt. Sch. nimmt eine ziemlich innige Zusammenarbeit Huberts mit Jan und der legendären Schwester Margarete als Gehilfen an, und läßt die Frage des Anteils bei den umstrittenen Miniaturen meist offen. Die Zuweisung der Petersburger Kreuzigung und der Berliner Kirchenmadonna an Jan setzt einen erheblichen Anteil an ihren Vorbildern im Gebetbuch voraus, den Reitern am Meer (Seelandschaft des jüngsten Gerichts) und der Totenmesse, die alle vier von den Verfechtern der Huberttheorie diesem zugeschrieben zu werden pflegen. Sch. nimmt für die etwas gedrängten und nach seiner Ansicht gewaltsam beschnittenen Kompositionen der Petersburger Flügel ein Vorbild Huberts im Breitformat an [1]). Für Hubert bleibt keines unter den Früh-Eyckschen Bildern übrig, die Sch. durchweg Jan überläßt. Eine lange Entstehungszeit wird den Frauen am Grabe (Samml. Cook, Richmond) eingeräumt. Jans ganze Entwicklung will Sch. aus dem Bildchen ablesen vom früheren Miniaturenstil bis in die Zeit des vollendeten Genter Altars! Die gleiche Überschätzung der Beweiskraft stilkritischer Beobachtungen macht sich hier geltend wie bereits bei Fürbringers unheilvollem Zerflücken und Umdatieren von Jans datierten Werken, die Sch. erneut begründet und vertritt. Die voll gerechtfertigte Ablehnung, die dieses in seinen Konsequenzen einfach nihilistische Verfahren längst erfuhr [2]), überhebt uns einem erneuten Eingehen auf diesen Teil des Buches. Es sei dem Verf., der sich sonst gern meiner kostümlichen Ermittlungen bedient, nur entgegengehalten, daß die Kostüme (Halsausschnitte) sowohl der heiligen Barbara in Antwerpen, wie des Bildnisses von Jans Frau zu den Jahreszahlen der Bilder durchaus stimmen und eine Umdatierung von der weiten Spannung, wie sie vorgeschlagen wird, jedenfalls ausschließen. Wenn aus der verschiedenen Fassung von Jans Signaturen überhaupt etwas herauszulesen ist, so dürfte die des Londoner Bildnisses mit dem roten Turban von 1433: der von Sch. vorgeschlagenen Bestimmung als Selbstbildnis des Künstlers widersprechen. Der Künstler, der so klar das Bildnis seiner Frau kennzeichnet: „Coniunx Johannes me complevit usw." und selbst auf dem Verlöbnisbild des Arnolphini seine Gegenwart hervorhebt, sollte sein Selbstbildnis mit der so unpersönlichen, noch dazu umständlichen Signatur gekennzeichnet haben: „Johannes de Eyck me fecit anno 1433 21. Oktobris, als ihk kan?" [3])

Friedländer lehnt in der Einleitung seines mehrfach angezogenen Eyckbuches, die viele beherzigenswerte Lehren enthält, das Trachten nach historischen Zusammenhängen angesichts der Lückenhaftigkeit und Zufälligkeit erhaltener Denkmäler als gefährliche Selbsttäuschung grundsätzlich ab, ebenso wie den „Wahn"," nach Kunstgesetzen zu fahnden". Ihm gilt einzig das Urkundenmaterial „als tragfähiger Grund stilkritischer Vermutungen". Wer wird sich in einer Zeit ungezügelten ästhetisierenden Kunstliteratentums dieser Mahnung zu strenger Selbstzucht von so gewichtiger Seite verschließen wollen! Doch geht diese Resignation nicht zu weit? — Einmal ganz beiseite gelassen, daß Kunstgeschichte treiben doch letzten Endes nichts anderes heißt, als eben das „Trachten nach historischen Zusammenhängen", so bleibt gerade im vorliegenden Falle, wo die Lückenhaftigkeit des Urkundenmaterials die letzte Antwort beharrlich versagt, die Umschau nach Zusammenhängen, will uns scheinen, ein gangbarer Weg, um voran zu kommen, und mag manch starke Verzeichnung in Sch.s Bild von der Kunst der Brüder van Eyck im Abirren von der festen Grundlage der Tatbestände zu suchen sein, so liegt doch, will uns scheinen, der fördernde Wert, der belebende Impuls seiner Untersuchung gerade in dem Streben, auf breiter Grundlage, weiter zurück- und ausgreifend noch als s. Zt. Dvořák, ihrer Großtat im Zusammenhang des allgemeinen Kunstgeschehens gerecht zu werden.

Mit den Ergebnissen seiner umfangreichen Untersuchungen über die Kompositionsgesetze der Kunst des Mittelalters tritt Sch. an den Genter Altar heran und sieht in „diesem Markstein an der Wegscheide zweier Kulturperioden" das mittelalterliche Formgesetz der Augustinischen „gegliederten

[1]) Dieses könnte identisch sein mit den im Nachlaßinventar des 1416 verstorbenen Herzogs von Berry aufgeführten, wahrscheinlich zwischen 1413 und 1416 entstandenen „grans tableaux" der Passion und des jüngsten Gerichts, die Durrieu irrtümlicherweise für die Petersburger Bilder hielt, vgl. Paul Post, Noch einmal die Petersburger Tafeln der Brüder van Eyck. Kunstchronik 1920, S. 34.

[2]) Vgl. Anm. [3] auf S. 113.

[3]) Größeren Anspruch auf Glaubhaftigkeit als Selbstbildnis dürfte auf dem Lebensbrunnen der stehende Mann hinter Philipp dem Guten machen, den Sch. als Zeremonienmeister bezeichnet und ich in meinem Vortrag als Bildnis Huberts vorschlug.

Einheit" erfüllt. Diese historische Einstellung läßt ihn, wie uns dünkt, der kompositionellen Leistung des Genter Altars eher gerecht werden als Friedländer, der sie bemängelt, und weist ihn zwangsläufig vor allem auf Hubert als den Vater dieser Komposition. Höchst bestrickend sind dann die Fäden, die von den Werken Slüters in und an der Karthause von Champmol zu den bildnerisch gestalteten Gottheiten des Genter Altars gespannt werden. Beziehungen, wie sie eingehender bereits von Schmarsows Schüler, Theodor Grumbt, in seiner ausgezeichneten, leider nur teilweise gedruckten Dissertation entwickelt wurden[1]).

Aufschlußreich und anregend sind ferner im gleichen dem Genter Altar gewidmeten Eingangskapitel die sehr eindrucksvolle Beschreibung und Auslegung des Schreins nach der Offenbarung Johannis, endlich die Ausführungen über seine ursprüngliche Aufstellung und Funktion. In den drei thronenden Gottheiten der oberen Reihe sieht Sch. ihrem Maßstab entsprechend das Hauptthema des Altars, den er als Johannisaltar bezeichnet und als dessen Ursprungsplatz er das Querschiff der damals noch dem heiligen Johannes gewidmeten Kirche von St. Bavo annimmt.[2]) In lockender Weise wandelt sich der vielteilige Schrein in eineMysterienbühne mit wechselnden Seitenkulissen. Nicht die in der geraden Fläche der Mitteltafeln ausgebreiteten Flügel gelten Sch. bei geöffnetem Altar als Norm, sondern das schräge oder gar senkrechte Nachvorwärtsbiegen der Mittelflügel in beiden, der oberen und unteren Zone. So kann das erste Menschenpaar der äußersten Flügel aus seiner Isoliertheit einander und der thronenden Gottheit nähergerückt werden, vermag durch halbes Zuklappen der unteren Flügel das Stifterpaar der Außenseiten mit der Innenseite in Verbindung gebracht zu werden und an der Lammanbetung teilnehmen.

Wieweit all diese geistreichen Vermutungen zutreffen und namentlich die letzten sich mit den geheiligten gottesdienstlichen Gepflogenheiten des Mittelalters vereinbaren lassen, bleibe dahingestellt. Jedenfalls offenbart sich uns erneut der Gedankenreichtum und künstlerische Gehalt des Genter Altars in seiner wahrhaft faustischen Unerschöpflichkeit. Wir werden gemahnt, über dem Streit der Meinungen und die Künstlerfrage, zu der wohl Schmarsow so wenig wie Friedländer das letzte Wort sprechen wollten, in seiner Einzigkeit das Werk selbst nicht zu vergessen. PAUL POST.

WERNER MEYER-BARKHAUSEN, Die Elisabethkirche in Marburg. Marburg 1925. Verlag Elwert. (68 Seiten, 12 Textabbildungen, 45 Tafeln.)

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Kästners Arbeit über die Elisabethkirche erschien diese Schrift von Meyer-B. Er wirft Kästner vor, daß hinter dem ,,Gewirr von Meistern, Einflüssen, Beziehungen und Bauperioden" der geniale Schöpfer der Elisabethkirche verschwinde. Immerhin übernimmt Meyer-B. von Kästner die Bauperioden ohne jede Beanstandung, auch die Herleitung aus Frankreich; skeptisch ist er nur gegen die westfälischen Einflüsse und setzt statt dessen kölnische ein — legt aber auf diese Korrektur wenig Gewicht — ich will es auch nicht tun. Das Wesentliche ist ihm der e i n e Künstler und die ,,erschöpfende Würdigung des Kunstwerks". An den ,,einen" Künstler kann man glauben, wenn man entweder die Unstimmigkeiten beim Langhausanschluß nicht sieht, oder als Ergebnis von Irrtümern oder Planungswechseln dieses einen Meisters ansehen will. Für den Wechsel der Bauformen von der Ostpartie der Elisabethkirche schrittweise bis zur Westfront, wie sie Kästner so exakt beobachtet hat, muß man dann den Meister alle fünf Jahre eine Studienreise antreten lassen, erst nach Reims, dann nach Amiens usf. oder man denkt sich ihn in seinen Reisenotizen blätternd, erst schlägt er die Skizzenbuchseiten auf, die er in Reims gezeichnet hat, paar Jahre später die aus Amiens usf. Ich halte die Annahme Kästners, daß die Langhaushalle von einem zweiten Meister herrühre, für einfacher. Gewiß ist es schließlich Geschmacksache, wieviel oder wie wenig Wandlungsfähigkeit man den mittelalterlichen Bauleuten zutrauen will, Kästner neigt zu der extremen Annahme (im Sinne von Hamann), daß jeder Formenwechsel auch einen Meisterwechsel beweist, Meyer-B. neigt zum entgegengesetzten Extrem. Ich wäre für eine mittlere Linie. Subjektiv bleibt jede Annahme, solange wir keine untrügliche objektive Methode besitzen, Persönlichkeiten zu erkennen. Es ist überraschend, wie wenig Objektives die Verfechter der Kunstgeschichte als Kunstgeschichte der Persönlichkeiten bisher beizubringen vermögen. Man behauptet mutig und legt bestenfalls das Gewicht der eigenen Persönlichkeit in die Wagschale. Leicht ist das Problem gewiß nicht, allein ich glaube, weder der exakte Nachweis morphologischer Verschiedenheit ist

[1]) Grumbt a. a. O.

[2]) Auch diesen Gedanken finden wir bereits in Fürbringers Dissertation angeschlagen.

ein Argument für viele Meister, noch, daß das Ganze aus einem Guß ist, ein Argument für „einen" Meister. Die Elisabethkirche ist gar nicht aus einem Guß, aber wenn sie es wäre, die Einheitlichkeit kann auch so zustandekommen, daß ein zweiter Meister sich dem ersten völlig anpaßt. Jedenfalls ist es eine Verwechslung, wenn S. 11 bei dem Einhalten des Achsensystems an Chor und Langhaus die Einheitlichkeit mit der Einerleiheit gleichgesetzt wird und die Einerleiheit außerdem als Beweis für den gleichen Meister dient. — In Gemälden und Skulpturen hilft die „Handschrift des Künstlers", die sich zwar auch wandelt, aber dennoch eine gewisse Stetigkeit besitzt; in Bauten, wo die Ausführung in anderen Händen liegt als der Entwurf, fällt dies Erkennungsmerkmal fort. Selbst wenn der Architekt als Plastiker sich mitbetätigte, hilft das nichts, da wir kaum erraten, welche Plastiken gerade auf Rechnung des entwerfenden Baumeisters fallen. Nimmt man z. B. an, daß der Bildhauer, der die Naumburger Lettnerreliefs schuf, auch den Lettner als Architekt entwarf und ebenso den ganzen Westchor, nimmt man an, daß die besten Plastiken, die man dem „Hauptmeister" als eigenhändige Arbeit zuschreibt, vom Architekten des Westchors herrühren, kann man dann überzeugende Beweise bringen — oder das Gegenteil „beweisen"? In Naumburg könnte man sich noch darauf berufen, daß der Mann, der die besten Figuren schuf, unter allen ausführenden Kräften der bedeutendste Künstler war, man kann aber ebensogut sagen, es ist möglich, daß der Architekt des Chores und Lettners nur als Architekt bedeutend war, als Bildhauer aber weniger Glück hatte und nur etwa den Konrad fertig brachte, indes sein Kollege usf. Aber das Beispiel Naumburg wäre gar nicht mit seinen statuarischen Teilen benutzbar, sondern nur mit der Blattornamentik und den Profilierungen. Wer über Naumburg sich äußert, gruppiert die „Hände" der hypothetischen Meister neu — bis einmal alle Variationsmöglichkeiten erschöpft sein werden — man schweigt über die Ornamentik. Stammt sie vom Hauptmeister, ersten Nebenmeister, zweiten Nebenmeister, oder von Gesellen? Hat sie der Architekt entworfen oder der Bildhauer usf.? Und in Marburg ist die entsprechende Fragestellung noch schwieriger, weil hier die Persönlichkeiten im Niveau weniger voneinander abweichen. Jedenfalls mit der Begeisterung für den einheitlichen Charakter der Elisabethkirche ist in dieser Frage wissenschaftlich nichts zu erreichen.

Für das, was Meyer-B. unter „erschöpfender Würdigung" verstanden wissen will, benutze ich ein Zitat (S. 40 unten): „In der Halle ist der Raum zunächst auf die Pfeiler bezogen. Ihnen muß sich der Eintretende, der am Raum teilhaben will, unterwerfen. Er muß sich mit ihnen als ihm gegenüberstehenden monumentalen Körpern auseinandersetzen, ihren Richtungsanweisungen Folge leisten. Vor allem muß er die von ihnen gebildeten Raumbahnen und die kräftige Betonung des Mittelschiffs gegenüber den Seitenschiffen anerkennen. Solche Herrschaftsansprüche der Pfeiler usf." — Unterwerfen — Auseinandersetzen — Richtungsanweisungen Folgeleisten — Anerkennen —. Die Diktion ist ganz die von Schmarsow. Gilt das in diesem Zitat Gesagte nicht für jeden Pfeiler, jede Pfeilerreihe? Es steht so erschreckend viel Selbstverständliches in dieser erschöpfenden Würdigung. Die pedantische Erörterung aller Richtungslinien, Rhythmen und Symmetrien, die Einfühlung in alle Vor- und Rücksprünge und ihre Ausdeutung bis ins Einzelne läßt man sich gern einmal im Leben gefallen — ein für allemal — und kann das in Schmarsows Schriften schon reichlich breit erledigt finden. Die Nutzanwendung auf jedes Einzelwerk ist dann nicht mehr schwer; darum hoffe ich, daß Meyer-B. nicht ernst mit dem macht, was ich aus dem Schluß des Vorworts herauslese, nämlich, daß für jeden mittelalterlichen Bau so eine Gebrauchsanweisung für die richtigste Art, ihn zu genießen, folgen solle.

Allein es fragt sich, ob das Buch nicht just deshalb sein Publikum finden kann. Viele werden gerade an der Art, wie sich der Verfasser für die große Persönlichkeit und die Einheit des Entwurfs einsetzt, erbaut fühlen. Mehr noch werden Schmarsows Schriften nicht kennen und so wenigstens an einem Einzelfall das Allgemeine einer ästhetischen Theorie spüren und kennen lernen. Alle aber werden ihre ungeteilte Freude an den Abbildungen haben, die mit sicherem Takt aufgenommen sind. An ihnen habe ich nichts zu nörgeln. Ich könnte mir denken, daß aus diesem ziemlich kühlen Referat die eben geschriebenen positiv wertenden Sätze als Waschzettel abgedruckt werden (ähnliches habe ich schon erlebt). Aber ich möchte nicht versäumen, ausdrücklich zu sagen, daß die Schwächen des Buches Sympathie erwecken. Die Begeisterung für den „einen" Meister ist doch ehrliche Begeisterung und die „erschöpfende Würdigung" ist ernsthaft, führt auf mancherlei, was bei einer Forschungstendenz, wie sie Hamann und Kästner vertreten, nicht beachtet oder zum mindesten nicht besprochen wird. Erschöpfend ist Meyer-Barkhausens Würdigung trotzdem nicht. Mir genügt es nicht, meine Leibesachsen überall auf den Bau

zu projizieren, ich möchte auch etwas über den Stil hören. Ist diese Halle frühgotisch, hochgotisch, oder spätgotisch? Meyer-B. sagt darüber kein Wort. PAUL FRANKL.

F. WINKLER, Die flämische Buchmalerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann, 1925. 210 S. 4°. Mit 91 Lichtdrucktafeln.

Die pragmatisch-historische Darstellung scheint aus der Kunstliteratur unserer Tage mehr und mehr zu verschwinden, obwohl ein so geniales Vorbild wie Dehios Geschichte der deutschen Kunst wohl Nacheifer verdiente.

Weder Destrée noch Durrieu vermochten den reichen Stoff, den die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts darbietet, zu einem geschlossenen Geschichtsbild zu formen. Auch Winkler glaubt in dem kurzen geschichtlichen Überblick, den er seinem oben angezeigten Werk vorausschickt, sich auf eine nur andeutende historische Untermalung beschränken zu sollen, die eine notdürftige Verbindung des Einzelnen — in der Hauptsache der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten — herstellt. Für eine farbensatte, kulturgeschichtliche Schilderung wäre hier aus den Arbeiten von Huizinga und Cartillieri mancherlei zu schöpfen gewesen. Die Leidenschaft für kostbar geschmückte Handschriften und Bücher am burgundischen Hof, die so früh und stark der flämischen Buchmalerei den Stempel industriellen Unternehmertums aufdrückt, ist schließlich nur e i n e Ausstrahlung des Luxusbedürfnisses jener Zeit. Die wirtschaftlich-zünftlerische Organisation der Buchmaler in Brügge (1454) mit ihrer Arbeitsteilung, die Loslösung der Werkstätten aus der Verflechtung mit Tafelmalerei, Bildwirkerei, Graphik u. v. a. erklärt uns erst die Schwierigkeiten, die einer sauberen Aufteilung des erhaltenen Denkmälervorrats nach Künstlern entgegenstehen. Gerade diese schwierige Aufgabe aber hat sich W. gestellt und sie mit zähem Sammlerfleis zu lösen versucht. Die sorgfältige Nachprüfung aller bisherigen Nachrichten vor den Originalen, die — wie bei so leichtbeweglicher und überall begehrter Kunstware begreiflich — in alle Himmelsgegenden zerstreut sind, setzt ein Formen- und Farbengedächtnis sowie eine Unverdrossenheit voraus, wie sie nur wenige Fachgenossen besitzen. Man merkt, daß Winkler unter Max Lehrs, dem Muster selbstloser Unermüdlichkeit, längere Zeit gearbeitet hat, und versteht es, wenn er es als ein „Gebot geistiger Ökonomie" empfindet, sich von den in mühseliger, jahrelanger Arbeit gesammelten Beobachtungen und Notizen zu befreien.

Der Verfasser teilt die etwa 400 Bilderhandschriften, die er untersuchte, unter 55 Meister auf, von denen einstweilen nur 23 dem Namen nach bekannt sind, während die übrigen nach ihren Hauptwerken oder stilistischen Merkmalen benannt werden, Bezeichnungen, die z. T. auf Durrieu, z. T. auf ältere Vorschläge des Verfassers selbst zurückgehen.

Der Würdigung und Kennzeichnung der einzelnen Buchmaler, die nach der Zeit ihres Schaffens aneinandergereiht werden, ist jedesmal ein kurzes Verzeichnis ihrer Arbeiten angefügt, das auf das topographisch geordnete Handschriftenverzeichnis verweist. Nur durch diese, für die Benutzung gelegentlich unbequeme Anordnung konnte W. der Überfülle des Stoffs Herr werden, die auch eine straffe Beschränkung auf die notwendigsten Angaben verlangte, sollte nicht der Rahmen eines einbändigen Werks gesprengt werden.

In die Subtilitäten der stilkritischen Untersuchung hier näher einzugehen, würde ebenfalls den Rahmen einer Buchbesprechung sprengen. Wir begnügen uns deshalb, auf deren Hauptergebnisse und auf die Möglichkeiten hinzuweisen, die sie für eine weitere Durchforschung des Gebiets an die Hand geben.

Von Interesse wird es auch für den weiteren Kreis der Fachgenossen sein, daß W. an der Urheberschaft des H u b e r t u n d J a n v a n E y c k bei den Gebetbüchern in Turin und Mailand trotz Dvořáks Einspruch festhält und das Titelblatt von Bd. I der Chronik von Hennegau als eigenhändiges Werk R o g e r s (wie schon Waagen) anerkennt.

In der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts kann Gent als Vorort der flämischen, von Nordfrankreich beeinflußten Buchmalerei gelten (Meister des Guillebert v. Metz, Meister d. Privilegien von Gent), aber bald läuft Brügge ihm den Rang ab. Hier in Brügge müssen wir einen so überragenden Meister wie den I l l u s t r a t o r d e s G i r a r t d e R o u s s i l o n (wahrscheinlich identisch mit dem Hofmaler Philipp d. G. und Karl d. Kühnen, Jean Dreux 1440—60) suchen, in dessen Bann schnell die bedeutendsten Vertreter des Handwerks, so S. M a r m i o n, P. d e M a z e r o l l e s u. a. gerieten, und der m. E. auch auf J e a n T a v e r n i e r starken Einfluß übte. Was W. abhält den Jean Tavernier der Brügger Lucasgilde mit diesem tüchtigen und vielbeschäftigten Meister zu identifizieren, vermag ich nicht einzusehen. Sicherlich ist

seine künstlerische Formensprache dem Girartmeister näher verwandt, als Roger oder dem Flémaller, von denen sie W. unmittelbar ableitet. Hier wäre auch der Platz gewesen, über die von Frankreich übernommene Grisailletechnik und ihre Verbreitung in Flandern ein Wort zu sagen. Tavernier war auch der Erste, der den umfassenden Massenbetrieb in der Buchmalerei einführte, an dem die künstlerische Haltung eines Willem Vrelant und Loyset Liedet Schiffbruch litt. Aus dieser ins Breite gehenden und verflachenden Produktion, wie sie dann in der Werkstatt der Benings und des Hortulusmeisters (Gerard Horebout?) fortgesetzt wurde, heben sich die koloristischen Wunderwerke des sog. Meisters der Maria von Burgund (1470—1500) turmhoch empor, für deren Aussonderung und Wertung Winkler besonderer Dank gebührt. Leider bleibt sein Name im Dunkel, aber seine Zugehörigkeit zu der Gent-Brügger Schule, aus der dann um 1510 das Breviarium Grimani hervorging, steht außer Zweifel. Diese bekannteste und reichste unter den flämischen Prachthandschriften aus dem Anfang des XVI. Jhdts. ist W. geneigt, als gemeinsames Werk von S. Bening, G. Horebout und Jean Gossaert zu bestimmen, obwohl hier — trotz der zahllosen Versuche zu ihrer Lösung noch manche Rätsel ungelöst bleiben. Erfindung, Zeichnung, Ornamentation und Kolorierung (Verlichtern) sind in diesen Werkstätten offenbar ganz verschiedenen Händen anvertraut worden, und die Herauslösung künstlerischer Individualitäten aus solchem mixtum compositum, dessen Herstellung fast an das Taylorsystem unserer Zeit gemahnt, scheint mir vergebliche Mühe.

Angesichts der nur allzu selten über Vermutungen hinausgedeihenden Ergebnisse denkbar schärfster Stilkritik ist grundsätzlich zu fragen, wieweit diese überhaupt für Erzeugnisse des Kunsthandwerks fruchtbar gemacht werden kann. Gerade die Buchmalerei bietet der Forschung, die ja schließlich immer nur eine gewisse Ordnung des vorhandenen Stoffs anstrebt, so zahlreiche Angriffspunkte, daß die für die Großkunst mit Erfolg ausgebaute Methode der Meisterbestimmung hier nur als ein heuristisches Hilfsmittel neben vielen anderen gelten kann. Ich weise auf die Gebundenheit des Buchmalers an Text und Auftraggeber, auf das formale Verhältnis von Schriftsatz und Bild, Formatgröße und Raumgliederung u. a. hin; aber auch die Stellung des Illustrators zu seinen Stoffen — zumal den weltlichen, der die gleichzeitige Großkunst noch ziemlich spröde und unbeholfen gegenübersteht —, die mehr oder minder klare Gestaltung des Bildsinns, die Ausbildung neuer Kompositionsgesetze und Ausdrucksformeln, zu der allein schon der Gegenstand nötigte — all diese Dinge wären einer eindringlichen Erörterung wert, bevor man daran geht, eine Geschichte der flämischen Buchmalerei im XV. und XVI. Jahrhundert zu schreiben.

Wir betrachten daher W.s Buch als eine Abschlagszahlung, deren hoher Wert nicht den Wunsch verstummen läßt, auf Grund des von ihm stilkritisch gesichteten Materials alle an dieses sich knüpfenden Fragen eingehend behandelt zu sehen.

Wenn dem Benutzer des vortrefflich ausgestatteten Werks noch ein weiterer Wunsch gestattet wird, ist es der, daß der Verfasser bei einer etwaigen Neuauflage das Verzeichnis der Handschriften nach dem Vorbild eines Catalogue raisonné etwas gleichmäßiger und ausführlicher gestalten und durchnumerieren wolle.

KAEMMERER.

WENDLAND, HANS, Konrad Witz: Gemäldestudien. 134 S. 36 Tafeln, Benno Schwabe & Co. Basel 1924.

Das Buch ist in hohem Grade beachtenswert, weil es für eine Reihe von Fragen, die sich um den Namen Witz bewegen, die endgültige Lösung erbringt. In der Einleitung ergeht sich der Verfasser in temperamentvollen Auseinandersetzungen methodologischer Art mit gewissen modernen Standpunkten der Kunstbetrachtung. Im Verlaufe der Untersuchung wird die Konstanzische Herkunft des Meisters endgültig abgetan. Unseres Erachtens mit Recht, denn die zweifelsfreien Basler Personalien des Malers lassen sich mit den urkundlichen Belegen über einen Konrad Witz unbekannter Profession in Konstanz nicht in Einklang bringen. Witz stammt aus Rottweil a. N. und zieht von hier nach Basel. Wendland läßt ihn zwischen 1405 und 10 geboren sein. Da er in seinem Todesjahr 1446 oder 47 fünf unmündige Kinder hinterläßt, und sein Vater Vormund wird, muß er tatsächlich in verhältnismäßig jungen Jahren gestorben sein. Die Gleichsetzung mit dem schon 1418 in begüterten Verhältnissen in Konstanz lebenden Konrad Witz ist daher völlig ausgeschlossen.

Eine von Schlagworten freie Untersuchung der Schulzusammenhänge bricht mit dem Dogma der van Eyckschen Filiation wenigstens für die Frühreife seines Schaffens. Aber auch die Eyckschen Elemente des Spätstils sind so spärlich vertreten, daß von einer persönlichen Fühlungnahme der beiden

Maler, an die Wendland zu denken scheint, kaum die Rede sein kann. Gerade für die Frühzeit des Meisters haben wir viel näher liegende Anhaltspunkte in der Basler Lokalschule selbst. Die vom Verfasser gebrachten Abbildungen einer Anbetung der Könige und eines Stephanus-Martyriums um 1420 sind zwar nicht ohne weiteres überzeugend, da diese Tafeln einer Innsbrucker Sammlung entstammen und bayerisch sind, wohl aber der auf einer Altarmensa sitzende Evangelist Johannes (aus der Postilla des Nikolaus von Lyra), der mir schon vor Jahren witzisch vorkam (der architektonische Rahmen ist eine Kopie der heute noch vorhandenen Altarnischen in den Kreuzgängen der ehemaligen Kartause zu Kleinbasel). Richtig ist, daß damals eine burgundisch-französische Welle über Basel dahinging, die ihre Stoßkraft vor allem aus dem benachbarten Dijon, der Residenz der Burgunderfürsten empfing. Damit entrollt sich natürlich die Frage der Lehrzeit des Witz in Basel. W. scheint sie in die Jahre kurz vor 1434 (Aufnahme in die Zunft zum Himmel!) zu setzen. Ich glaube indes, daß Witz schon in den zwanziger Jahren in Basel lernte und zu Beginn des Konzils als reifer Meister von Rottweil aus zum zweiten Male in Basel einzog, denn er hat in Rottweil eine Schule hinterlassen, die ganz seine Eigenart festhielt. In der Galerie des Herzogs Wilhelm von Urach auf Schloß Lichtenstein fielen mir zwei große Querformate auf (Nr. 93 und 95, Pfingstwunder und Martyrium der hl. Ursula), die ich dem Besitzer gegenüber als Witzschule um 1440 bezeichnete. Ich fand bald darauf im Diözesanmuseum zu Rottenburg eine dritte gleichgroße Tafel (eine vierte entdeckte Frl. Dr. Mina Vögelen in der Stuttgarter Altartümersammlung), die im Inventar den wichtigen Vermerk trug: aus Rottweil. Die Datierung um 1440—50 wurde durch Herrn Dr. Stöcklein vom Münchener Armeemuseum auf Grund der Rüstungen bestätigt, und die Formen sprechen deutlich für einen Meister, der nach dem Weggang Witzens um 1431 nach Basel die Werkstattüberlieferung an Ort und Stelle aufrecht erhielt. Damit dürfte auch die von anderer Seite geäußerte Vermutung Rottweil = Oberrotweil am Kaiserstuhl erledigt sein.

Die Liste der echten Werke wird von Wendland durch den glücklichen Fund eines hl. Christophorus in Breitformat aus französischem Privatbesitz, jetzt in der Berliner Galerie — leider hat sich Basel das Stück entgehen lassen — bereichert. Die kleine Tafel wird vom Verfasser in festgefügter Stilanalyse mit Einzelheiten des Genfer Landschaftsbildes so fest verankert, daß der Schluß ohne weiteres überzeugend ist. Ebenso konnte der Verfasser die von Fernand Mercier neuentdeckte Tafel im Museum zu Dijon, Augustus mit der Sybille (Vorderseite) und St. Augustinus (Rückseite) erstmals veröffentlichen und als Bestandteil in den Rahmen des Heilsspiegelaltares einfügen. Dagegen hat mich ein nochmaliger Vergleich der Berliner Kreuzigung mit dem gesamten einwandfreien Witzmaterial doch veranlaßt, der Ansicht des Verfassers nicht zu folgen, und das Stück, in der Formensprache durchaus niederländisch und für Witz zu fein und tief empfunden, dem Meister zu nehmen. Aus demselben Grunde die von Valentiner publizierte Pieta und, wenn auch nicht so bestimmt, die Berliner Zeichnung.

W. selbst gibt zu, daß diese letzte Gruppe von Werken im Gegensatz zu dem Heilsspiegelaltar merkwürdig Eyckisch ist. Andererseits soll nach Wendland der „Eycksche Einfluß auf die Genfer Bilder nicht mehr so deutlich sein", und von den Straßburger und Nürnberger Spätwerken (und den zugehörigen in Basel) findet er, daß sie „anders sind als die des Jan van Eyck". Wo bleibt da noch Raum beispielsweise für das Berliner Bild und überhaupt für eine deutliche Spätentwicklung hin zu Eyck? Sie hat meines Erachtens in greifbarer Weise überhaupt nicht bestanden. Das Neapler Bild kann in Anbetracht der derberen Formen, seiner Verzeichnungen und des oberrheinischen Architekturcharakters des Kirchenraumes, der an das Basler Münster gemahnt, sehr wohl von Witz sein. Vom Kolorit aus lassen sich bei der starken Trübung durch den gelblichen Firnis keine bindenden Schlüsse ziehen.

Dagegen feiert die exakte Methode des Verfassers ihren sichtlichen Triumph in der Rekonstruktion des Basler Heilsspiegelaltares, wie ich, selbst seit längerer Zeit mit der Frage der Urform des Altares befaßt, neidlos zugestehe. Wendland ordnet zunächst, alter Erfahrung folgend, die Tafeln mit Goldgrund innen, die ohne Goldgrund außen an, von den Innenseiten die mit durchgehender Vorhangstange oben, die anderen unten, und nimmt dann die Verteilung nach rechts und links auf Grund der perspektivischen Richtungslinien und mit Rücksicht auf das Vorkommen verwandter Motive — Pokal- und Zeptermotiv — vor. Diese Feststellungen kontrolliert er durch Messungen, die zu dem geradezu schlagenden Ergebnis führen, daß die gleichsam theoretisch errechneten Örter der einzelnen Bilder sich tatsächlich als Vorder- und Rückseiten der im 18. Jahrhundert zersägten Tafeln entsprechen. Diese Messungen

waren trotz dem starken neuerdings aufgesetzten Furnier dadurch möglich, daß die Einzeltafel aus 4 bis 5 oben und unten verschieden breiten Brettern zusammengesetzt ist, deren Fugen sich durch den Kreidegrund durchdrücken. So ergaben sich auf den Innenseiten vier dem speculum humanae salvationis entnommene alttestamentliche Typen in acht Bildern, denen auf der verschollenen Mitteltafel vier (offenbar gemalte) Antitypen entsprochen haben müssen, und zwar nach demselben speculum Maria als Fürbitterin, Abendmahl, Geburt Christi und Anbetung der Könige[1]). Durch das Vorkommen der offenbar lokal zu deutenden hl. Bartholomäus und Augustinus (daß er es ist, ergibt sich auch aus der Darstellung der trinitas auf der Chormantelschließe), läßt sich der Altar mit großer Wahrscheinlichkeit in der Kirche des Augustinerstiftes St. Leonhard zu Basel örtlich festlegen (Patrone: Leonhard und Bartholomäus, Leonhard wäre also verloren). Der Basler Christophorus läßt sich einstweilen nur als Teil eines Stellflügels oder Antependiums begreifen. Wenn Mela Escherich, die in glücklicher Stunde den Namen Heilsspiegelaltar geschöpft hat, in ihrer Besprechung des Wendlandschen Buches in der Zeitschrift für bildende Kunst den Berliner Ratschluß der Erlösung (Dreifaltigkeitsbild) als Mittelstück postuliert — wozu schon die Maße nicht passen — so ist dies ein tragisches Mißverständnis, denn wo im speculum findet sich je der Ratschluß der Erlösung als Eingangsmotiv? Und wenn sie weiterhin die gesicherten Außenflügel — Verkündigungsengel und Maria — als Innenflügel zwischen Assuerus und Salomo einschiebt (Bartholomäus erscheint nach ihr rechts, kehrt also der Altarmitte den Rücken!) und auf eine neutestamentliche Auflösung der alttestamentlichen Typen verzichtet, so beweist das nur, daß der Kunsthistoriker ohne einläßliche Kenntnis der Typologie des Mittelalters sich nicht an Inhaltsproblemen der religiösen Kunst versuchen darf.

Das Berliner Dreieinigkeitsbild wird von Wendland ebenfalls Konrad Witz gegeben. Ich hatte schon 1921 Wilhelm von Bode gegenüber diese Ansicht geäußert. Aber geradezu alarmierend wirkt der Versuch des Verfassers, das neuerdings nach Beseitigung der Anstückungen fast genau auf das Maß der Genfer Flügel gebrachte Bild nicht nur technisch — was durchaus möglich ist — sondern auch, ausgehend von dem jedenfalls höchst auffallenden Schlüsselmotiv — inhaltlich als die eine Hälfte des verlorenen Mittelstückes in scharfsinniger Darlegung nachzuweisen. Kompositorisch geht das Bild jedenfalls aufs engste mit dem rechten Innenflügel des Genfer Altares zusammen. Die Kombination für die fehlende Hälfte hätte nicht bloß mit der Allegorie auf die Schlüsselgewalt des Petrus im Aachener Suermondtmuseum, sondern auch mit dem Basilikenbild Burgkmairs und Pollaks ehemaligem Hochaltar von St. Peter in München, die beide das Thronmotiv haben, belegt werden können. Da ich indes bei diesem Rekonstruktionsversuch selbst Pate gestanden bin, und niemand Richter in eigener Sache ist, so möchte ich mich auf diese Bemerkungen beschränken.

Die Verbindung der Nürnberger Verkündigung, der Straßburger Tafel mit der hl. Katharina und Magdalena, der Begegnung von Joachim und Anna in Basel und der Olsberger Madonna in Basel — die wohl kaum von Witz ist — zu einem einzigen Olsberger Altar dürfte zunächst über den Wert einer geistvollen Hypothese nicht hinausgehen.

Donaueschingen. HEINRICH FEURSTEIN.

KURT BAUCH, Jacob Adriaensz Backer, Ein Rembrandtschüler aus Friesland. (Grotesche Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte, Bd. 5, Berlin 1926.)

Die kunstgeschichtliche Forschung, die schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Oeuvre Rembrandts systematisch zu ergründen suchte (als erster W. Burger-Thoré in seinem Musée de la Hollande 1858 und 1860), hat sich erst in neuester Zeit auch mit dem Werk seiner Schüler und Nachahmer eingehender befaßt. So wurde Art de Gelder von K. Lilienfeld (1914), Leonard Bramer von H. Wichmann (1922) monographisch behandelt, das Verhältnis von Rembrandt zu van Vliet von H. Lütjens in einer

[1]) Die Namen der drei Starken Davids sind übrigens, wie schon Hans Graber gesehen hat, nicht streng biblisch, sondern stammen, wie ich nachweisen konnte, als Bezeichnungen der drei besten Ritter (oder „der ersten Juden, die Wappen führten") aus den Wappenbüchern der Zeit. (Vgl. Donaueschingen, Handschrift Nr. 498 und 499; Wernigerode Nr. Zi 33; Wappenbuch eines Freiburger Malers vom Ende des 15. Jahrhunderts bei Albert in Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung der Geschichtskunde usw. von Freiburg i. Br. 1919, S. 63.)

Dissertation (Freiburg 1920) geklärt. Jetzt liegt eine neue Monographie über Jakob A. Backer von Kurt Bauch vor. Sie umfaßt Leben und künstlerische Entwicklung Backers und seines Lehrers Lambert Jakobsz sowie systematische Kataloge ihrer Gemälde, Zeichnungen und der Radierungen (von oder nach Backer) unter Beobachtung der von C. Hofstede de Groots „Beschreibendem und kritischem Verzeichnis" eingehaltenen Prinzipien. Auf 44 Tafeln ist interessantes, zum größten Teil unbekanntes Material aus meist entlegenen Galerien und Privatsammlungen reproduziert.

Um es nun gleich zu sagen: das Buch macht einen vortrefflichen Eindruck. Es gehört zu den beachtenswertesten Untersuchungen, die in letzter Zeit über holländische Malerei des 17. Jahrhunderts geschrieben wurden. Mit unendlicher Akribie hat der Verfasser das nicht geringe Material mit allen philologischen Details zusammengestellt und kritisch gesichtet, mit großer Intensität sich in die künstlerischen Probleme der Malerei Backers vertieft. Gewiß vermittelt die Betrachtung der Gemälde des Künstlers, wenn man sie an ihrem zeitweiligen Vorbild Rembrandt mißt, der Allgemeinheit kein großes künstlerisches Erlebnis, sie bedeutet aber für den Historiker und Kenner holländischer Malerei, als welcher der Verfasser zu gelten hat, zweifellos einen nicht unbeträchtlichen Erkenntniszuwachs. Dieser besteht m. E. besonders in der Reinigung des Werkes Rembrandts von Arbeiten Backers durch den Vergleich der beiderseitigen künstlerischen Ausdrucksmittel, die der Verfasser durchführt, wobei die einzigartige Leistung Rembrandts sich um so klarer heraushebt; und ferner scheint mir die Einsicht in das Wesen des flämischen Einflusses auf die Entwicklung Backers und darüber hinaus auch auf die Gesamtentwicklung der holländischen Historien- und Porträtmalerei schon vor der Jahrhundertmitte besonders wertvoll.

Im einzelnen widmet der Verfasser nach einer knappen biographischen Einleitung ein ausführliches Kapitel der auf Grund seiner provinziellen Abgeschiedenheit wenig bekannten Kunst und Kultur in Friesland, der Backer seine ersten künstlerischen Eindrücke — er ist in Haerlingen 1608 geboren — verdankt. Die Künstler, welche hier seine Entwicklung zunächst bestimmen, sind der flämisch und höfisch orientierte Porträtist Wybrand de Geest und der bedeutendere Lambert Jakobsz, der Utrechter- und Rubenseinflüsse in seinem Stil vereinigt. Sehr glücklich ist m. E. der Bildeindruck des „Zinsgroschens" L. Jakobsz's (Tafel 2) mit Rubens' Darstellung der Sammlung Koppel (Berlin) in Zusammenhang gebracht. Die „betende Alte" (Tafel 3) steht im Typus des faltigen Gesichts, der unverhältnismäßig großen Hände, Kleidung und Kolorit (nach Verfasser „einem sehr ausgesprochenen Rot") Abraham Bloemaert am nächsten (vgl. die „Alte mit der Kerze am Tische" im Dresdener Museum [Nr. 1252], hier als Honthorst). Als dritter Künstler, der Backer zu einer Folge von Radierungen der fünf Sinne anregt, wird der Tempesta-Nachahmer Pieter Feddes in die Darstellung eingeführt.

Bei der Charakterisierung der Stilbildung der frühen Porträts Backers scheint mir der Verfasser den Einfluß de Geests etwas zu überschätzen. Das Entscheidende an Backers Individualstil: die auffallend bewegten, wellenförmigen Kurven, welche seine Körper für den optischen Eindruck auch bei zunehmender Helldunkelwirkung in die Fläche zwingen, stehen in einem gewissen Gegensatz zu de Geests starrer eckiger Konturierung und stark modellierender Formgebung. Sie leiten sich zwangloser von dem Stil L. Jakobsz's, dem durch Houbraken allein bezeugten Lehrer Backers ab. Durchaus überzeugend ist die Bestimmung der Bamberger Evangelisten auf Backer und ebenso die der interessanten Darstellung des „Demokrit und Hippokrates" in Amsterdam (Tafel 8 und 11). Sehr glücklich und aufschlußreich sind vom Verfasser die holländischen und flämischen Stilelemente in dem bedeutendsten frühen Gemälde Backers, der 1633 entstandenen „Kreuzaufrichtung" in Amsterdamer Privatbesitz, auseinander gelegt und auf die vermittelnde Stellung Jakobsz' hingewiesen.

Nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam gibt Backer den flamisierend dekorativen Stil seines Lehrers sukzessive auf, um ganz in den Bann Rembrandts zu geraten. Doch übernimmt er eigentlich nur das Äußerliche an der Kunst seines großen Vorbildes, den graubraunen oder grünlichen Gesamtton, die äußere Anordnung, die lasierende Malweise u. a. m. Es fehlt seinen Modellen die innere Beseelung, sie wirken nach einem sehr bezeichnenden Ausdruck des Verfassers wie „porträtierte Plastiken". Einen Übergang zu dieser wenig glücklichen Periode bilden die noch relativ individuell im Sinne von Backers Frühstil behandelten fünf Sinne, wobei m. E. das „Gefühl" aus der Serie auszuscheiden ist (Tafel 18). (Die Figur sitzt ganz anders im Rahmen und ist mehr in Fernsicht gesehen als die übrigen Gestalten.

Seinen Autor wird man in der Nachfolge von Franz Hals suchen müssen.) Einen farbigen wie linearen Eigenwert besitzen auch noch die beiden Münchener Porträts (Tafel 20), während die Bildnisse (Tafel 20 rechts und Tafel 21) schon plagiatorisch wirken. Die Streitfrage um die Autorschaft der „Elisabeth Bas" in Amsterdam (Tafel 26) entscheidet der Verfasser in dem Sinne, daß er mit Otto Benesch an der Entstehung durch Backer festhält, die Übermalungen aber auf Retouchen Rembrandts zurückführt.

Im Gegensatz zu diesem rein rezeptiven Verhalten gegenüber der Malerei Rembrandts verraten die Zeichnungen Backers einen Stil, welcher dem nationalholländischen Empfinden durchaus wesensfremd ist und wiederum auf die flämische Grundlage seiner Kunst zurückweist. Sie sind meist in schwarzer Kreide auf getöntem Papier „kalligraphisch" fein ausgeführt und so stark modelliert, daß sie wie „Hochreliefs" wirken und auch die Fernsicht an der Wand vertragen. Die andeutende Zeichnungsweise Rembrandts, das notizartige Eintragen einer Beobachtung oder einer flüchtigen Vision hat sich Backer nie zu eigen gemacht.

Der Einfluß Rembrandts auf Backer reicht bis ans Ende der 30er Jahre. Von diesem Zeitpunkt an findet sich der Künstler gewissermaßen zu den Quellen seines Frühstils, der reich bewegten Silhouette und stärkerer Farbigkeit zurück, um Mitte der 40er Jahre sich ganz dem neuen höfischen Porträtstil anzuschließen, wie er von holländischer Seite durch die Kenntnis von van Dycks entwickelter Bildniskunst zuerst von Th. de Keyser und dann am reinsten durch Lievens, Hannemann und C. Jansens van Ceulen ausgebildet wurde und in van der Helst seinen glänzendsten Vertreter fand. Die schönsten Beispiele dieses bewegten repräsentativen Porträtstils sind das Selbstbildnis des Künstlers und seiner Frau in Sandpoort (Tafel 34); eine mehr beruhigte, klassizistische Tendenz weisen die Porträts seiner letzten Schaffensperiode auf, wie das späte Herrenbildnis aus Hannoverschem Privatbesitze zeigt (Tafel 38).

Parallel dieser Entwicklung des Einzelporträts läuft die des Gruppenporträts und des Historienbildes. Bei letzterem ist der Anschluß an die flamisierenden holländischen Künstler der 40er Jahre besonders deutlich. Auch hier weiß der Verfasser mit feinem Verständnis den Stil der überwiegend mythologischen Szenen in seine holländischen und flämischen Elemente zu zerlegen und auf den eigentümlichen Zwiespalt in Auffassung und Formgebung aufmerksam zu machen. Eine besondere Verwandtschaft scheint mir bei der „Bekränzung Mirtills" (Tafel 31) mit den Kompositionen Pieter de Grebbers, bei dem „Selbstbildnis Backers als Schäfer" (Tafel 35) mit den genreartigen Porträts desselben Künstlers z. B. in der Dresdner Galerie (Nr. 1236) vorzuliegen.

Mit einer Aufzählung der Schüler und Nachahmer Backers, zu denen der Verfasser auch Jakob van Loo, den „selbständigsten und bedeutendsten dieser Gruppe rechnet", schließt diese lebendige Darstellung der Kunst des „Rembrandtschülers aus Friesland." A. v. SCHNEIDER.

GEORG DEHIO, Geschichte der Deutschen Kunst. Dritter Band, Berlin 1926, Walter de Gruyter & Co., 8°, 424 S. Text und 683 Abbildungen.

Das Erscheinen von Dehios Drittem Band ist in Fach- und Laienkreisen ebenso lebhaft begrüßt als mit Spannung erwartet worden, war es doch der inhaltreichste und zugleich verantwortlichste Teil des von dem Verfasser unternommenen Gesamtwerks, der hier zur Verhandlung kommen sollte: die Geschichte der auf das Mittelalter folgenden Epoche der deutschen Kunst bis zur Auflösung des Alten Reichs. Die einheitliche Größe des vorangegangenen Zeitalters, in welchem sich künstlerische und religiöse Kultur mit den Antrieben der ursprünglichen nationalen Begabung zu einem bruchlosen Ganzen verbinden, ist in dieser neuen Ära der zunehmenden Individuation aller geistigen und sittlichen Kräfte auf allen Gebieten des Lebens gewichen, an die Stelle einer nach Typen gegliederten Formgestaltung ist die Selbstbehauptung des genialen Einzelwillens getreten. Diese geschichtlich-menschliche Wirklichkeit, soweit sie sich in künstlerischen Formen ausgeprägt hat, zur Anschauung kommen zu lassen, war die Aufgabe.

Dehio steht seinem Thema wie immer, so auch hier, als geschulter Historiker gegenüber, nicht nur als registrierender oder ästhetisierender Beobachter. In der Vollmacht des universalgeschichtlich denkenden und sehenden Gestalters bleibt er ebensoweit von der geistigen Unfruchtbarkeit einer nur auf Einzeldinge abzielenden Auseinandersetzung geschieden, als er den vagen Allgemeinheiten einer einseitigen Formenanalyse entrückt ist. Indem er vielmehr in jeder Hinsicht darauf bedacht ist, den wahren

menschlichen Inhalt in den wechselnden Scheinbildern der Phantasie zu erkennen und auszuschöpfen, leistet er, was die Historie auch im Gebiet der Kunst für sich in Anspruch nehmen darf: den Sinn des vergangenen Lebens zu deuten und für das eigene Erleben der Gegenwart fruchtbar zu machen. Nicht unter Preisgabe weder der historischen Einzelforschung noch auch der Kritik der reinen Formelemente. Allein der kunstgeschichtlichen Tatsachenschilderung geht die Entwicklung der zeitgeschichtlichen Ideenwelt zur Seite, und beide treten miteinander in Wechselwirkung.

Damit ist auch der einführenden Betrachtung, welche von der künstlerischen Bewegung des beginnenden 16. Jahrhunderts den Ausgang nimmt, ihre Richtung vorgezeichnet. Religion und Kunst stammen aus einer Wiege. Man kann deshalb der Anschauung des Verfassers nur aus voller Überzeugung beistimmen, wenn er beide auch in diesen Zeitläuften im Bewußtsein einer ihnen neu geschenkten Freiheit Hand in Hand gehen sieht. „Luther und Dürer gehören notwendig zueinander." Ist hier die Reformation gegen den oft gehörten Vorwurf der Kulturfeindschaft in Schutz genommen, so macht sich die gleiche Vorurteilslosigkeit auch gegenüber der zweiten Weltbegebenheit jener Tage, der Rezeption der klassischen Antike geltend. Die Stimmen sind nie ganz verstummt, die es bedauern, daß die künstlerische Welt des Mittelalters durch die antike Geistesbildung, wofür wir in diesem Falle ebensogut die italienische Renaissance einsetzen können, beseitigt oder umgewandelt wurde. Ihnen gilt die Antwort: „Die Frage darf gar nicht gestellt werden, ob die Kultur des Mittelalters oder die der Renaissance die wertvollere war. Es gilt allein zu begreifen, daß die eine unhaltbar, die andere notwendig geworden war."

So vorbereitet treten wir in die eigentliche kunstgeschichtliche Auseinandersetzung ein, sie beginnt mit Albrecht Dürer. Wir besitzen in der vorausgegangenen Literatur zwei Schilderungen des Meisters und seiner Tätigkeit von überragender Bedeutung: Wölfflins bekanntes Buch und die nicht minder gehaltvolle Analyse von Dürers künstlerischem Naturell, die uns Robert Vischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte geschenkt hat. Suchte jener die stilgeschichtliche Erscheinung des Klassizisten in vorsichtig abwägender Messung der ästhetischen Wertinhalte seines Werks zu umschreiben, so ist dieser bemüht gewesen, die psychologischen Voraussetzungen desselben Werkes im Zusammenhang mit den bleibenden Eigentümlichkeiten der deutschen Gemeinphantasie verständlich zu machen, woraus sich von selbst ein vorwiegend romantisches Charakterbild ergab. Die Vereinigung beider Elemente, des klassischen und des romantischen, wie sie zwar nicht theoretisch, wohl aber praktisch in der lebendigen menschlichen Persönlichkeit des Künstlers möglich war, ist die Quintessenz von Dehios Dürer, der sich reich in beiden Grundrichtungen zugleich fühlt.

Den Dualismus dieser beiden Naturen in Dürer begleitet die andere Zweiheit, die zwischen dem handwerkstüchtigen Meister und dem humanistisch beeinflußten Denker besteht, dem nach Leonardos Vorbild die Kunst eine Wissenschaft bedeutet. Den lehrhaften Bemühungen gegenüber, die aus der letzteren Richtung hervorgingen, legt der Verfasser weniger Gewicht auf die Frage, was sie uns bedeuten oder inwieweit sie dem Künstler förderlich gewesen sind. Das eigentlich Denkwürdige ist ihm die geistesgeschichtliche Tatsache, daß der Gedanke einer so neuen Einstellung der Kunst überhaupt gefaßt worden ist. Was aber die andere Hälfte von Dürers beruflicher Wirksamkeit „das Schaffen in der Phantasie" betrifft, geht seine Darstellung von der Beobachtung aus, wie weit Gewicht und Zahl der graphischen Werke des Künstlers den Umfang seiner Tätigkeit in der Malerei übertreffen. „Die stärkste geistige Potenz unter den Malern war eigentlich kein Maler, sondern mit den Augen des Zeichners sah er die Welt an." Und in der Tat geht ja Dürer in der Farbe nicht über das allgemeine Ausdrucksvermögen der Epoche hinaus. Während die Augsburger, Burgkmaier obenan, schon in dieser Zeit zu einer wirklichen Malerei des Tons gelangt sind, bleibt sein Kolorit hart und bunt.

Und doch ist er ein Meister des malerischen Sehens. Aber nicht, wenn er Pinsel und Palette, sondern wenn er den Grabstichel zur Hand nimmt. Ein so feiner Kenner wie Friedrich Lippmann hat schon vor Jahren darauf hingewiesen, welch eine Stärke die rein malerische und zugleich natürlich-bildmäßige Konzeption in den Meisterstichen des zwischen 1504 und 1514 abgelaufenen Jahrzehnts enthält. In einzelnen Blättern, wie beispielsweise dem Eccehomo oder der Handwaschung des Pilatus erreicht diese tonige Darstellungsweise geradezu eine Helldunkelwirkung, wie sie niemand sonst vor Rembrandt auf deutschem, geschweige denn auf fremdem Boden gefunden hat. So paradox es klingt, man könnte sich versucht fühlen, zu sagen, Dürers Malerei liege in seiner Zeichnung.

Aber auch im Sinne der reinen Formgestaltung wird nun dieses Charisma der Zeichnung vor uns lebendig, im körperlichen Verständnis der Einzelheiten wie in dem Bildorganismus der großen Altargemälde. In den letzteren ist allerdings der Künstler nicht immer ganz von fremden Einwirkungen frei, ja, er ist ihnen wohl noch etwas mehr verpflichtet gewesen, als Dehio zuzugeben geneigt ist. In einem Falle, der Marienkrönung des Frankfurter Altares, lassen sich grundlegende Bestandteile der Linien- und Flächenbewegung sogar unmittelbar auf Leonardo und Mantegna zurückführen. Dennoch hat der Verfasser recht, wenn er das Eigengut des Künstlers auch da in die vordere Linie stellt. Gerade im Angesicht des Frankfurter Werkes müssen wir ihm beipflichten, wenn er — im Unterschied von Wölfflin — die genuine Formgewalt des Meisters in der Stärke der Charakterdarstellung mit rückhaltloser Bewunderung anerkennt.

Gleichwohl ist die Form für einen Dürer nicht das letzte Wort. „Sicher ist er als Künstler dort am größten, wo er einen großen menschlichen Gehalt ausspricht“ und, „wer bei Dürer nur die künstlerische Form genießen will und teilnahmlos bleibt gegen seine Gedankenwelt, der darf nicht hoffen, ihn zu verstehen“. Wir möchten das Wort für Wort unterstreichen und das um so mehr, je weniger sich diese Einsicht in der bisherigen Forschung einer uneingeschränkten Geltung zu erfreuen gehabt hat. An den hauptsächlichsten Werken von Dürers gedruckter Kunst wie an den Gemälden, in Landschaft, Bildnis und Historie, wird uns die Fülle dieser Inhalte aufgezeigt, die auch der Form erst eigentlich den letzten, vollkommenen Hauch des Lebens mitteilen. Unmöglich, auf diesen Reichtum näher einzugehen, bei dem es trotz aller Freiheit im Weltlichen doch durch die eigene Gefühlsanlage des Künstlers bedingt ist, wenn der religiöse Stoff in seiner Sympathie überwiegt. Wie er denn auch als dessen berufenster Interpret gegenüber der zentralen Aufgabe erscheint, welche der damaligen deutschen Kunst in der Schaffung eines volkstümlichen Bildes des Erlösers gestellt war. „Er hat gefunden, worauf die Jahrhunderte gewartet hatten, den deutschen Christus.“

Von Dürers Namen ist für unser heutiges Empfinden der seines großen Gegenspielers Grünewald nicht mehr zu trennen. So stark der Zwiespalt ist, der beide Naturen trennt, so wenig ist doch zu verkennen „wie vieles beiden durch Zeit und Volk gemeinsam ist.“ Es wird mit Recht darauf verzichtet, die Größenmaße beider Koryphäen einander gegenüberzustellen. Die einfache Antithese genügt: hier Ausdrucks- dort Darstellungsstil. Die Mittel aber dieses Ausdrucks zu erschöpfen, das rätselvolle Seelen-Instrument zu ergründen, in dem das griechische Wort vom göttlichen Wahnsinn lebendig geworden scheint, und doch eine erschütternde Realität der inneren Wahrnehmung sich hindurchringt, ist keine Mühe gescheut. Feinfühlig wird der ausschweifende Trieb der Formgestaltung in dem jugendlichen Meister in seiner geistigen Filiation bis zu der Linienrhetorik des „romanischen Barocks“ zurückgeleitet, seine Beruhigung und sein Übergang in das Monumentale in den Werken der Spätzeit nachgewiesen.

Es gehört etwas dazu, um nach solchem Aufstieg der nachschaffenden Auslegung kein Ermatten fühlbar werden zu lassen. Aber nichts ist davon zu spüren, wenn die Schilderung nunmehr zu den breiteren Schichten der übrigen „Romantiker“ in der Malerei, mit Baldung im Westen, Altdorfer im Osten an der Spitze übergeht. Ist der Begriff des Romantischen an dieser Stelle im Sinne derer zu verstehen, die ihn ins Leben gerufen haben, nämlich als der einer wesentlich phantastischen Subjektivität, so folgt mit Recht auf den temperamentvollen Meister des Donaulandes der in seiner ersten jugendlichen Entwicklung gesinnungsverwandte Cranach, unerachtet der frühe eingetretenen Stockung seiner eigentlichen produktiven Kraft.

Die Darstellung gewinnt einen neuen Auftakt, sobald sie den Boden der schwäbischen Kunstprovinz betritt. „Unter den bedeutenden deutschen Malern im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert waren die Schwaben Zeitblom und der ältere Holbein die einzigen, die sich von der romantiseh-barocken Strömung nicht ergreifen ließen“. Und zutreffend verbindet sich damit die Beobachtung: „es liegt im künstlerischen Naturell der Schwaben ein der sanften und zugleich gebundenen Schönheit der Renaissance wahlverwandter Zug“. Hier ist ein nicht zu übersehender Fingerzeig gegeben. Es ist wichtig, zu betonen, daß schon in dem älteren Holbein eine klassizistische Ader mächtig ist, in einem ähnlichen Sinne wie dies Dehio später auch für den älteren Peter Vischer feststellt. Und es ist um so notwendiger, sich darüber klar zu sein, als in der übrigen Literatur die grundsätzliche Beurteilung seines künstlerischen Charakters noch keineswegs zur Genüge geklärt ist. So hat man ihm eine Sturm- und Drangperiode angedichtet,

die er nie erlebt hat, und man hat sich dafür auf eine Schöpfung berufen, an der erwiesermaßen nur ein verhältnismäßig kleiner Teil von seiner eigenen Hand ausgeführt ist, den Hochaltar des Frankfurter Dominikanerklosters. Hingegen finde ich allerdings in seiner Technik mehr von niederländischer Tradition, als der Verfasser zuzugeben geneigt ist. Gewiß nicht umsonst ist es nun aber die augsburgische Mitte, auf die der Stammbaum des jüngeren Hans Holbein zurückweist, wenngleich es nicht wie bei der Mehrzahl der Augsburger die sinnlich weiche venezianische, sondern die robuste, vollblütige lombardische Renaissance ist, die auf diesen eingewirkt hat. Wieder sind wie bei Dürer, so nun auch bei Holbein die Fäden der ursprünglichen Begabung und der fremden Bildungselemente von dem Verfasser mit kunstvoller Hand auseinandergelegt, wobei die kühle Objektivität des formalen Verstandes, unter dem Eindruck von Heidrichs Auffassung, vielleicht ein wenig zu stark in den Vordergrund gestellt ist. Hat dieser Künstler beispielsweise in dem Baseler Bildnis seiner Frau mit den beiden Kindern der Empfindung eines mütterlichen Sorgens fühlbaren Ausdruck verliehen, so ist doch wohl auch in den bekannten Madonnen der zwanziger Jahre ein teilnehmendes Bewußtsein jener zweiten, höheren Mutterschaft nicht zu leugnen, die dem Gläubigen im Bilde der Beatissima Virgo gegenwärtig ist. Und ist es nicht der eigene Glaube des Künstlers, so ist es der seiner Zeit und seines Volks, der sich darin ausspricht. Ganz überzeugend aber ist auf der anderen Seite die alle Begriffe übersteigende Fühlsamkeit des Auges, die Holbein in der Wiedergabe der reinen Naturform zeigt — als Beispiel dient der Christusleichnam aus der Amerbachischen Sammlung — von dem Verfasser ins Licht gestellt. Und wie man auch in dem einen oder anderen Falle die Höhe der Empfindungswerte schätzen möge, gewiß bleibt die Sachlichkeit für Holbein das entscheidende Moment. „Die in höchster Reinheit und Klarheit angeschaute, in strengster Folgerichtigkeit sichtbar gemachte Sache" beherrscht ebenso seine einzige Monumentalkunst, wie das Wunder seiner Holzschnittzeichnung, die im Umfang weniger Quadratzentimeter Charakterbilder von ergreifender Wahrheit hervorzurufen vermag. Und unter demselben Zeichen steht das Phänomen seiner Bildniskunst. Ein tragisches Geschick liegt in der Tat, wie Dehio am Schlusse hervorhebt, in dem Umstande, daß Holbein, als er zu seiner Reife gekommen war, „die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall vorfand", verfahren die kirchlichen und politischen Zustände, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung begriffen. Für eine fruchtbringende Übertragung seiner Kraft auf ein jüngeres Geschlecht war die Zeit vorbei.

Die späteren Perioden in der Malerei sind nach Verdienst etwas knapper behandelt. Neben Elsheimer, den die „in Handwerks- und Gewerbesbanden" eingeschlossene Heimat nicht zu halten vermochte, bilden die Virtuosen der Freskomalerei im 18. Jahrhundert mit den vortrefflichen Bildnismalern derselben Epoche die am stärksten hervortretenden Lichtpunkte.

Um aus der Menge dessen, was uns von der Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts geblieben ist, das Wertvolle herauszugreifen, Einmaliges und Einziges vom Alltäglichen zu scheiden, das unmöglich in erschöpfender Vollständigkeit geboten werden konnte, bedurfte es für den Autor gewiß keiner geringeren Umsicht, als in der Geschichte der Malerei, zumal da in der Plastik die Zahl der überragenden Meisterpersönlichkeiten weniger ins Auge fällt, wogegen eine gleichförmigere Höhenlage des technischen Vermögens wie der inhaltlichen Verarbeitung den ganzen Weg der fortschreitenden Entwicklung begleitet. Die eminente Materialkenntnis, die dem Herausgeber des Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler auf diesem Gebiete wie auf dem der Architektur zur Verfügung stand, hat ohne Zweifel dazu beigetragen, wenn wir trotzdem ein in Licht und Schatten wirkungsvoll abgetöntes Gemälde auch von diesem wichtigen Abschnitt der deutschen Kunstgeschichte erhalten haben. Gerne wird sich der Fachmann zugleich der ergiebigen Einzelarbeit bewußt werden, die innerhalb der letzten Jahrzehnte seit dem Erscheinen von Bodes grundlegendem Buch geleistet worden ist. Welch eine Menge eindrucksvoller Gestalten, die inzwischen aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgetaucht oder in ihren Umrissen deutlicher erkennbar geworden sind: Adolf Daucher, Peter Flötner, Hans Leinberger, Hans Backofen, der Meister des Breisacher Altares und so viele andere, die nunmehr neben die seit lange bekannten führenden Geister hintreten!

Es ist ein schon früher ausgesprochener Lieblingsgedanke Dehios, der gewiß seine innere Berechtigung hat, daß in vielen jener temperamentvollen Meister, die dem 16. Jahrhundert seine Prägung verleihen, eine Art Barockstimmung antizipiert ist. Wir bleiben also auf vertrautem Boden, wenn er uns von da zu der gloriosen Bildhauerkunst des eigentlichen Barocco überleitet. Von dieser letzten

eine erschöpfende Darstellung zu geben, hat der Verfasser sich nicht unterfangen wollen. Die Forschung, die sich ihr verhältnismäßig spät zugewendet hat, ist hier noch mitten im Fluß. Jedoch gelingt es auch in diesem Zusammenhange, die prominenten Persönlichkeiten in lebensvoll umrissenen Charakterbildern herauszuarbeiten, zu zeigen, wie eine gelegentliche „Übernahme fremder Formgepflogenheiten nicht notwendig Verzicht auf Selbständigkeit und Echtheit der Empfindung bedeutet", und wie diese Periode zugleich befruchtet ist durch eine Fülle „alteinheimischer bis zur Gotik hinaufreichender Tradition". Die schwungvolle Größe Schlüterscher Formgedanken, seine geistvolle Oberflächenbehandlung, der fesselnde Kontrast zwischen der übersprudelnden dekorativen Kunst der Wiener, Rauchmiller und Permoser und dem abgewogenen Klassizismus ihres Landsmannes Donner, der rauschende Strom von Lebens- und Schaffenslust, der durch ungezählte Werke des Kirchenschmucks, vor allem natürlich der katholischen süddeutschen Länder hindurchgeht, das und vieles andere mehr weckt die Anteilnahme des Lesers.

Was uns der Verfasser über die Architektur mitzuteilen hat — und es füllt das nicht viel weniger als die Hälfte des ganzen Bandes aus — bietet sich in einem fortlaufenden Tenor an, der nur durch ein kurzes, den allgemeinen Zuständen des 17. Jahrhunderts gewidmetes Intermezzo unterbrochen wird. Der Darstellung erwächst daraus der Vorteil, daß sie schon in der Form der äußeren Anordnung die ihr zugrunde liegende Auffassung des Autors andeuten kann, wonach die Geschichte der deutschen Baukunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine in einheitlicher Überlieferung vom Spätgotischen zum Barock führende Linie aufweist. Jedoch haben wir es dabei nicht mit einer einförmig verlaufenden Bewegung zu tun. Jene Linie belebt sich vielmehr in einer zunehmenden Intensität der Empfindung je mehr wir von dem naiv nachahmenden „Dekorationsstil" der sogenannten deutschen Renaissance zu dem selbstbewußt auftretenden „Architekturstil" des Barock gelangen. Während jenem das Schicksal bereitet ist, daß er — mit v. Bezolds Worten zu reden — in den Kleinkünsten befangen bleibt, gelingt es dem Barockstil, vom Wesen des deutschen Geistes in wahrer Monumentalität zu zeugen, das von Vernunft getragene Schönheitsprinzip der Renaissance mit „übervernünftigen" Kräften zu erfüllen. „Die italienische Baukunst mußte erst zum Barock umschlagen, bis sie den Deutschen verständlich werden konnte."

Man muß die theoretische Übersicht der Bauformen, mit welcher dieses Kapitel anhebt, an Ort und Stelle nachlesen, um einen Eindruck von der Klarheit und Durchsichtigkeit zu erlangen, mit welcher hier die entscheidenden Gesichtspunkte für die Beurteilung der Raum- und Körperformen in Sakral- und Profanbaukunst, aber auch der Schmuck- und Zweckformen in Wechselwirkung mit der Bedingtheit kirchlicher oder gesellschaftlicher Lebensformen einander gegenübergestellt sind. Tritt in dieser synthetischen Behandlung die beherrschende Sachkunde des Architekturhistorikers in nicht zu überbietendem Umfang in die Erscheinung, so ist auf der anderen Seite aus des Verfassers Denkmälerwerk die Meisterschaft bekannt, mit der er ebenso die Analyse der einzelnen Bautypen zu vollziehen weiß. Diese kommt in einem ausführlichen systematischen Teil zum Wort, der die Geschichte der regionalen Sonderbestrebungen aufschließt, und hier ist neben den vorwaltenden Tendenzen des Zeitgeschmacks auch das Anrecht nicht übersehen, das den handelnden Persönlichkeiten als dem eigentlichen Rückgrat der geschichtlichen Vorgänge zukommt. Mit der Anschauung der Form verbinden sich die unmittelbar fesselnden Charakterzüge der großen Meister, der Schickhardt, Franke, Fischer, Hildebrand, Schlüter, Bähr, Pöppelmann und Neumann und zahlreicher anderer.

Vieles ist nebenbei und nicht zum Nachteil des Ganzen an sichtender Einzelarbeit zwischen den Zeilen zu lesen, willkommen insbesondere da, wo das wissenschaftliche Urteil unter den wechselnden Antrieben des Forschungseifers noch bis in die jüngste Zeit hinein geschwankt hat. In so umstrittenen Fragen wie beispielweise der nach der stilistischen Herleitung der Münchener Michaelskirche oder nach dem Meister des Würzburger Schlosses wird man die ruhige Abwägung der ausschlaggebenden Momente zu schätzen wissen, mit welcher hier der Bau Wilhelms V. in seine alten Rechte als deutsche Wandpfeilerbasilika wiedereingesetzt, dort ein annehmbarer Ausgleich zwischen den fremden Beratern, Hildebrand vor allem, und dem ausschlaggebenden Genie Neumanns herbeigeführt wird.

Was außerdem an fesselnden geschichtlichen Eindrücken an unseren Augen vorübergeht, ist von solcher Fülle, daß wir an dieser Stelle kaum andeutend zu folgen vermögen, wenn wir etwa die Schilderung des „goldenen Zeitalters" der österreichischen Kunst hervorheben, das die glanzvolle Entfaltung des Wiener Kirchen- und Palastbaues im Einklang mit dem zunehmenden Großmachtbewußtsein des

Kaiserstaates werden sah, oder im späteren 18. Jahrhundert das Bild der überschwänglichen Produktionskraft, die sich in dem bayerisch-schwäbischen Kirchen- und Klosterbau auswirkt, oder das Widerspiel, das zwischen der prunkliebenden Sinnlichkeit der Barockform unter der sächsischen und ihrer überlegenen aber herben Größe unter der brandenburgisch-preußischen Monarchie in die Erscheinung tritt. In einem anmutigen Stimmungsbilde des friederizianischen Rokoko klingt dieser Teil der Darstellung nicht ohne berechtigte Wärme aus.

Wir empfangen diese Eindrücke hier wie überall in einer maßvoll abgewogenen Redeweise. Womit nicht behauptet sein soll, daß dem Verfasser nicht auch andere Register zu Gebote stehen, bald in scharfer Zuspitzung der begrifflichen Wendungen, bald in zartester Ausprägung der Gefühlsinhalte, die tiefstes zu sagen weiß, scheinbar ohne daran gerührt zu haben.

Kann es nun aber wundernehmen, wenn bei einem solchen Reichtum des Stoffes und solcher Vielseitigkeit der Darstellungsmethoden auch Einzelfragen der Kritik in die Erscheinung treten, in deren Beantwortung sich Autor und Leser nicht immer zusammenfinden werden? Ich glaube nicht. Vielmehr wird man sich eingestehen müssen: wo immer ein weltgeschichtlicher Prozeß in der hier dargebotenen Weise in seinem ursächlichen Zusammenhang begründet, in seinen bewegenden geistigen Kräften geschildert wird, da werden auch Divergenzen der Anschauung und der Beurteilung unter den Kundigen unvermeidlich sein. Ganz naturgemäß wird der logische Zusammenhang des Ganzen seine Färbung zahlreichen Einzelheiten mitteilen, die möglicherweise dem in einem anderen Licht erscheinen werden, der seinen Ausgang von der Spezialforschung nimmt. Es kann nicht die Aufgabe dieser kurzen Berichterstattung sein, auf solche Kontroversen einzugehen. Ich bin vielmehr der Meinung, daß wir eine literarische Schöpfung wie diese nicht anders, denn als ein Kunstwerk zu betrachten haben: das echte Kunstwerk erträgt keine fremde Einrede, es spricht durch sich selbst und für sich selbst.

Dagegen glaube ich nicht schließen zu sollen, ohne noch einen letzten Gedanken berührt zu haben, der gerade in Ansehung dieses Werkes von Bedeutung ist. Ich habe schon eingangs die Tatsache gestreift, wie in dieser deutschen Kunstgeschichte die Macht der Volksindividualität bei der Interpretation der Erzeugnisse der Phantasie jene Beachtung gefunden hat, ohne die eine bis zum Grunde gehende ästhetische Behandlung nicht möglich ist. Aber nicht nur in der objektiven Anschauung, sondern auch in der subjektiven Einstellung des Verfassers zu seinem Gegenstand bildet dieses Moment des nationalen Bewußtseins in dem vorliegenden Werke einen wohlbegründeten Unterton, und es steigert sich zu einem vernehmbaren Pathos an den entscheidenden Höhepunkten der Entwicklung. Der Leser wird auch das nicht missen wollen. Mag es auch manchmal scheinen, als ob jetzt nicht Zeit zu rühmen sei, dennoch und ob uns noch soviel genommen ist, was früher unser eigen war, es bleibt uns ein Anrecht auf das geistige Erbgut unseres Volkes, und es bleibt die Mahnung: „erwirb es, um es zu besitzen"! Auf dem Wege dazu ein Führer für Viele geworden zu sein, ist nicht das geringste unter den Verdiensten, welche Dehios Monumentalwerk für sich in Anspruch nehmen darf. WEIZSÄCKER.

PERSÖNLICHE ERKLÄRUNG

Was die im Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1924) gegen mich ausgesprochenen Anschuldigungen des Herrn Preuß betrifft, so bemerke ich, daß ich an die Generalverwaltung der Berliner Museen das Ersuchen um amtliche Prüfung der Angelegenheit gerichtet habe. Diese Prüfung ergab, daß Herr Direktor Preuß in seiner Rezension zu meinem Schaden mehrere unrichtige Behauptungen aufgestellt hat. Hiermit betrachte ich die persönliche Angelegenheit als abgeschlossen.

Was ihre wissenschaftliche Seite anlangt, so beabsichtige ich die Ergebnisse meiner Reisen ausführlicher zu veröffentlichen und werde auch auf die Teotihuacan-Funde näher eingehen.

Berlin, 9. Juni 1926.

DR. WALTER LEHMANN,
Direktor des Ethnologischen Forschungsinstitutes
des Museums für Völkerkunde.